Kunst 775

Ueber

Raphael und sein Verhältniß

zu

den Zeitgenossen

von

C. F. von Rumohr.

Berlin und Stettin,
in der Nicolai'schen Buchhandlung.
1831.

Ueber Raphael von Urbino und dessen nähere Zeitgenossen.

I.

Was Raphael vor allen neueren Künstlern auszeichnet.

Obwohl seit etwa dreihundert Jahren in den gestaltenden Künsten verlockende Theorieen und blendende Erscheinungen unablässig die eine die andere verdrängt haben, nirgend ein sicherer Geschmack gegen die verwaltende Neigung zum Neuen und Wechselnden sich behaupten konnte, so erhielt sich dennoch im Verlaufe dieser Zeit eine gewisse unentschiedene Meinung von dem überlegenen Verdienste Raphaels, wurden seine Werke von denen, welche vom Copiren sich Nutzen versprechen, stets als besonders musterhaft anempfohlen. In diesem Beginnen der ästhetischen praxis liegt ein Widerspruch, welcher allein aus dem Kampfe des Gefühls gegen den machtvollen Einfluß theoretischer Richtungen zu erklären ist.

Diesen letzten hielt bey den Alten das lebendigste, richtigste Gefühl völlig die Wage. Die neuere Bildung hingegen begünstigt in Dingen des Geschmackes den Einfluß jeglicher, den Anschein eines methodischen Fortschreitens bewah-

renden Doctrin. Bey jenen blieb das Urtheil über die gröſseren Künſtler unangefochten, weil für deren ſehr zugängliche Werke das Gefühl immerfort Zeugniß ablegte. Unter uns aber, wo ſogar in der Sprache die lebendige Modulation mündlicher Mittheilung durch Schrift und Druck zurückgedrängt, die unmittelbare Anſchauung geiſtvoller Kunſterzeugniſſe durch den Kupferſtich erſetzt wurde, gelangten Viele, welche den unmittelbaren Erzeugniſſen des Geiſtes gegenüber verſtummen, weil für das Ueberſchwengliche das Maaß ihnen verſagt iſt, doch dahin, des äſthetiſchen Materiales gleichſam im Auszuge ſich zu bemächtigen, durch Umfang der Kunde und Beleſenheit ſich geltend zu machen; wohingegen über die ächten Kunſtwerke, bey deren weiter Verſtreuung, nur Wenige ein ſicheres und ſelbſtſtändiges Urtheil ſich bildeten. So konnten, in den letzten Jahrhunderten, Theoricen, deren conſequente Anwendung das Vortreffliche herabſetzen, hingegen das Geringe und Schlechte hervorheben würde, doch, gegen die richtigeren Entſcheidungen eines gebildeten Gefühles, bey der Menge Einfluß erlangen, und ſo lange darin ſich behaupten, bis ſie durch neue verdrängt wurden. Auch erlangte aus demſelben Grunde Einiges, welches alte Schriftſteller poetiſch, Anderes, was ſie flüchtig ausgeſprochen, oder ſophiſtiſch hervorgeſponnen, ein Anſehn, ja auf die Thätigkeit moderner Kunſt einen Einfluß, welcher, nach dem Zeugniß der Denkmale antiker Kunſt, im Alterthume ihm keinerzeit in gleichem Maaße iſt eingeräumt worden.

Freylich erheiſcht auch der Genuß, beſonders aber die Hervorbringung des Schönen, ein gewiſſes Verſtändniß. Indeß wird die Begriffsentwickelung der äſthetiſchen Praxis, da ſie unmittelbar aus dem Bedürfniß entſpringt, nothwendig iſt,

in allen Dingen dem Bedürfniß auch ſich anpaſſen, anwendbar, brauchbar ſeyn wollen; während die Theorie, als freyes Geiſtesproduct, ſchon durch redneriſche Methodik und formelle Conſequenz ſich auszeichnen und ſelbſt befriedigen kann. Im Reſultat beider Richtungen entſteht der Unterſchied vornehmlich daher: daß die Praxis auch mit der Hervorbringung des Schönen ſich beſchäftigt, die Theorie aber nur mit dem Schönen ſelbſt, wie und aus welchem Geſichtspunkt daſſelbe ihr ſich darbieten möge. Der Theoretiker fühlt alſo nicht leicht das Bedürfniß, die Schönheit, als etwas für ſich Denkbares, von den ſchönen Erſcheinungen abzuſondern, befürchtet wohl ſelbſt, das Schöne möge durch Zergliederung in ſeine Elemente in ſich aufgehoben, vernichtet werden; wohingegen die Hervorbringung des Schönen unabläſſig darauf hinleitet, die Schönheit abgeſondert aufzufaſſen, ihren abgeſonderten Begriff bis in deſſen verborgenſte Theilungen zu verfolgen. Denn Kunſtwerke, wie ſie gleich einem einzigen, vollen Guſſe erſcheinen ſollen, entſtehen doch aus einer langen Folge von Ueberlegungen und Handlungen, in welchen bald die Schönheit im Allgemeinen, bald ganz untergeordnete Schönheiten das Augenmerk des Künſtlers ſind, wie ſelbſt, nach geendigtem Werke, der genaueren Beurtheilung und Würdigung des Kenners.

Wer könnte beſtreiten wollen, daß bei Auffaſſung umfaſſender Begriffe jedes unzeitige Hervorkehren des Untergeordneten, als eines Beſchränkteren, ſtörend ſey? Alſo nicht ohne Grund beſcheidet ſich die Praxis, in der Beſtimmung des allgemeinen Begriffes der Schönheit, mit dem Vorbehalte, in deſſen innere Fülle näher einzugehen, und mit Beſeitigung aller Emphaſe, welche ſie den ſchönen Erſcheinungen, dem

Schönen, aufbewahrt, nur dasjenige anzudeuten, was ohne Einschränkung und Ausnahme die Schönheit von anderen, besonders aber von solchen Begriffen unterscheidet, denen sie scheinbar näher verwandt ist.

Nicht bloß durch Schönheit, auch durch Güte und Wahrheit kann der Geist höchlich erfreut werden. Allein es zeigt sich die Güte im Wesen, die Wahrheit in der Ueberzeugung, die Schönheit nur im Scheine; weßhalb ein tiefer Denker unserer Zeit sie die „kraftlose" nennt. Also ist die Schönheit, auch zugegeben, daß schöne Erscheinungen (Schönes) Vorstellungen von Gutem und Wahrem erwecken können, doch an sich selbst weder Güte, noch Wahrheit; vielmehr: Erfreulichkeit des Scheines, des Anscheins, der Apparenz, deren Ursachen verschiedene sind. Freylich wird hiedurch dieser Begriff nur bestimmt, nach außen begrenzt, nicht aber schon erschöpft. Sehn wir daher unverzüglich, welche andere Begriffe die ästhetische Praxis seit den ältesten Zeiten jenem allgemeineren untergeordnet hat.

Ueberall, wo es die Fülle giebt, sucht man durch Eintheilung Uebersichtlichkeit und Ordnung zu erschaffen. Weßhalb denn sollte nicht auch der Künstler die einzelnen Schönheitsgesetze, deren Gewalt und Macht ihm täglich bemerklich wird, mit Schärfe auffassen, sie unterscheiden, und jedes für sich bezeichnen? Muß es doch dem Künstler sich aufdrängen, daß jener wohlgefällige Eindruck auf den Gesichtssinn, den er bey Verschmelzung seiner Tinten, Sammlung seiner Lichter, oder bey Abschleifung und äußerer Beendigung seiner Formengebilde allein bezweckt, auf ganz anderen Gesetzen beruhe, als die Uebereinstimmung in geometrischen Verhältnissen und Anreihungen, welche bey Anordnung und Zusammenstellung der

materiellen Theile des Werkes seine Aufmerksamkeit ausschließlich in Anspruch nahm; daß von noch anderen Gesetzen der Eindruck abhängig sey, welchen bestimmtere, durch das Kunstwerk anzuregende Vorstellungen auf das Gefühl bewirken werden. Schönheitsgesetze aber, von denen das eine in dem beschränkten Organismus eines menschlichen Sinnes, das andere, gleich der musicalischen Harmonie, in weitumfassenden Naturnothwendigkeiten, das dritte im sittlichen Gefühle gegründet ist, nöthigen, auf durchaus und schon in den Grundlagen geschiedene Schönheiten zu schließen: die sinnliche Annehmlichkeit; die Schönheit geometrischer Verhältnisse und Anreihungen; die Erfreulichkeit durch sinnliche Wahrnehmungen mittelbar in der Seele angeregter, bestimmterer Vorstellungen.

Indeß können diese allgemeineren Unterscheidungen der ästhetischen Praxis nicht genügen; es erheischt ihr Bedürfniß, denselben viele andere, noch speciellere Begriffe unterzuordnen. Der sinnlichen Annehmlichkeit: Schmelz, Contrast, Ton, Haltung, Harmonie der Tinten, gefällige Textur der Körper; der Schönheit der Raumverhältnisse, deren verschiedene Gattungen, etwa, das Gedrängte, Schlanke, Bewegte, Gesammelte. Endlich unterscheidet sie jene bestimmteren Vorstellungen, welche, durch sinnliche Wahrnehmungen in der Seele angeregt, in dieser befriedigende Gefühle erwecken, in Anmuth, Reiz, Würde, Erhabenheit, und so viele andere, in dem Gedächtniß der Gebildeten vorhandene und leicht aufzufindende Begriffe. Diese und die übrigen ihnen verwandten Begriffe sind auch in die Kunstsprache der Theorie übergegangen, wo sie, bey ganz verschiedener Ableitung, ihre richtige Stellung nicht immer zu finden wissen, daher im Wege stehen, und aus diesem Grunde

häufig jenen allgemeineren Begriffen, denen sie wahrhaft untergeordnet sind, höchst willkührlicher Weise nur beygeordnet werden.

Aus Uebelwollen, vielleicht auch nur aus Mißverständniß, hat man mir eingeworfen, vielmehr mich beschuldigt, ich bezwecke, das Schöne, oder den Inbegriff der schönen Erscheinungen, nach jedesmaligem Vorwalten der einen Schönheit über die andere in verschiedene Classen abzutheilen; etwa gleich einer bestimmten, doch schon veralteten Richtung der Theorie, in ein sinnlich und geistig, äußerlich und innerlich Schönes. Es ist nicht schwer, einzusehn, daß hier Begriffe mit Dingen verwechselt werden, daß man auf diese überträgt, was nur jene gilt. Vielleicht veranlaßte ich die ungerechte Beschuldigung durch Beyspiele, deren ich, nach allgemeinem Gebrauche, mich bedient habe, um jene Begriffe zu einer gewissen Anschaulichkeit zu bringen. Allein selbst, wenn ich versäumt hätte, diesen Grund, so wie die Seltenheit solcher ganz reinen Beyspiele, hervorzuheben, versteht es sich doch aus sich selbst, daß es der Praxis, eben weil sie, über Allgemeines verständigt, die schönen Erscheinungen als Concretionen auffaßt, in welchen jene allgemeineren Eigenschaften auf das innigste und in höchst verschiedenem Verhältniß verschmolzen sind, viel ferner liege, als der Theorie, das Schöne nach einem möglichen, doch stets verdeckten und ungewissen Vorwalten der einen Schönheit über die andere zu classificiren. Wo das Bedürfniß eintritt, auch das Schöne einer übersichtlichen, ordnenden Eintheilung zu unterwerfen, wird also die Praxis, in Erwägung, daß die Art und das Verhältniß des Zusammentreffens verschiedener Schönheiten zu einem schönen Ganzen nothwendig durch dessen eben vorwaltenden Charakter bedingt wird,

vielmehr nach diesem ihr Schönes unterscheiden, bestimmen, benennen wollen. Hierin ist ihr die Theorie bereits in das Handwerk gefallen; denn was sind jene Ideale der Altersstufen, der Geschlechter, bestimmter sittlicher und sonstiger Charaktere Anderes, als so viele Versuche, das Schöne nach dem Charakter des Ganzen zu classificiren? Doch, in Erwägung der unermeßlichen Mannichfaltigkeit in den Individuen denkbarer Charakterverschiedenheiten, bezweifle ich die Möglichkeit einer durchaus erschöpfenden Classification des einzelnen Schönen, dessen Bedürfniß wohl überhaupt, mit Ausnahme der Compendien, nicht sehr dringend ist.

Die ästhetische Praxis also, was man auch ihr willkührlich unterlegen wolle, geht davon aus: ursprünglichen Schönheitsgesetzen Unveränderlichkeit, abstracten Schönheitsbegriffen Allgemeinheit einzuräumen, den schönen Erscheinungen aber, als einem (durch den Charakter) Bedingten, unbegrenzbar Mannichfaltigen, unabläßig Fortschreitenden, sich Verjüngenden, abzusprechen, was man eben Allgemeinheit nennt. Die Theorie hingegen verwirft, bestreitet, daß die Schönheit, als ein für sich Denkbares, abstract aufgefaßt werde, bemüht sich, aus einem daher unbefriedigten Verlangen nach Allgemeinem, Durchwaltendem, Gesetzmäßigem, das einzelne Schöne zu einem Allgemeinen, das Bedingte also zu einem Unbedingten, zu erheben. Wiederholte Versuche, aus dem Einzelnen, welches Neigung und Zufall jedesmal in Gunst gebracht, äußere Grenzen und materielle Normen des Schönen abzuleiten; Schönheitslinien und Normalformen; Definitionen des Schönen, welche eigentlich nur Verzeichnisse sind von willkührlich angenommenen Requisiten; wem könnten sie fremd seyn?

Aus diesen Umständen nun erklärt es sich, daß, während

in der ästhetischen Praxis Raphaels Werke die höchste Stelle einnahmen, die Theorie, wohin sich ihre Vorliebe wenden mochte, doch stets an denselben zu tadeln fand. Die Praxis, welche schön nennt und als ein Schönes bewundert, was Schönheiten darlegt, den Werth und Gehalt schöner Erscheinungen nach dem Werthe in ihnen vorwaltender Schönheiten abmißt, fand in Raphaels Werken nothwendig die größte Befriedigung. Die Theorie hingegen legte ihre abstracten Requisite, oder materielle Normen des Schönen, welche sie freylich meist auf empirischem Wege festsetzt und ableitet, daher häufig nach neuen Erfahrungen oder Gelüsten umgestaltet, als Maaßstab an jedes anerkannt Vortreffliche, also auch an Raphaels Werke, unterwarf diese immer neuen vergleichenden Prüfungen, deren Resultat nie günstig seyn konnte, da nicht leicht ein Einzelnes dem anderen durchgehend gleich sieht. Dieser Anwendung der Theorie begegnen wir indeß auch bey Künstlern, welche in den neueren Jahrhunderten nicht selten die Praxis des Gefühles theoretischen und kritischen Neigungen aufgeopfert haben.

Unstreitig besaß Vasari ein lebhaftes Gefühl für Schönheit, für ächtes Künstlerverdienst; wir dürfen daher annehmen, daß in seiner Künstlergeschichte Raphaels nicht alle Lobsprüche aus Manier und conventioneller Höflichkeit entspringen. Doch ist es unläugbar, daß in dieser unbillig gedrängten und flüchtigen Lebensbeschreibung die allgemeine Ansicht des Verfassers seinen Huldigungen Fesseln anlegt, bisweilen zu denselben in offenen Widerspruch tritt. Schon bey den Anhängern und Schülern des Michelangelo Buonarota hatte die Ansicht sich festgesetzt, es enthalte dessen, zwar einsichtsvolle, doch früher zur Manier gediehene Formengebung eine unumstößliche Norm

des großartig, wohl auch des unbedingt Schönen. Davon war auch Georg Vasari, der Wortführer dieser Schule, ganz durchdrungen. Mit bedeutungsvoller Zurückhaltung (er mochte das noch frische Andenken Raphaels scheuen) deutet er nun an zwey Stellen an, daß Raphael, was nach seiner Ansicht an ihm das Beste war, früher dem Carton von Pisa, später der Decke in der sixtinischen Capelle sich abgelauscht habe. Der Theorie nach blieb also dem Raphael schon damals kaum ein eigenthümliches Verdienst.

Nachdem in der Folge die Schule des Buonarota, in immer schwächerer Wiederholung übereinkömmlicher Formen, bis zum Ohnmächtigen sich erschöpft hatte, daher nun auch andere Verdienste ersten Ranges zu billiger Anerkennung gelangten, ward im Tizian, bald auch im Coreggio, ebenfalls irgend ein absolut Schönes entdeckt und wiederum, zugleich mit jener michelangelesken Großartigkeit der Umrisse als Maaßstab an Raphaels Werke angelegt *). Als endlich, in noch späterer Zeit, die Kunst ihre Praxis fast aufgegeben hatte, nur mit ihrer Theorie noch beschäftigt schien, sollten Raphaels Malereyen, um die Probe zu halten, sogar bildnerische Schönheiten darlegen, wurden sie daher mit bestimmten antiken Statuen, in welchen man nunmehr endlich das Aechte, unbedingt Schöne entdeckt zu haben glaubte, ganz im Einzelnen verglichen **).

Freylich nun konnte man dem glanzvollen Localton des Tizian, den kräftigen Gegensätzen des coreggesken Helldunkels,

---

*) S. Lettere sulla pittura etc. Roma 1754. To. I. p. 82. ff. Briefe Annibale's an seinen Oheim Ludwig Caracci.

**) Weimarische Kunstfreunde.

den großartig geschwungenen, festen Umrissen *) des Michelangelo, wie endlich der zierlichen Gediegenheit ganz bildnerischer Formen, in Raphaels Werken höchst selten und nur an solchen Stellen begegnen, wo die allgemeine Aufgabe, oder besondere Absicht des Künstlers deren Eintreten gestattete. Es ergab sich daher aus diesen verschiedenen Vergleichungen, daß Raphaels Arbeiten, wenn auch darin einige ganz gelungene Parthien, recht lobenswerthe Gliedmaßen vorkommen, doch eigentlich keine einzige ganz musterhafte (den angelegten Normen genau entsprechende) Gestalt enthalten **).

Es giebt keinen Ausweg, auf irgend eine Weise ist hier ein Irrthum. Angenommen, daß Raphael ein geringer Künstler sey, wie er doch seyn müßte, wenn alles zur Schönheit Gehörige ihm fehlte; weßhalb denn mit ihm rechten, weil er etwa nicht leistet, was jedesmal für das Höchste und Beste gilt? Ist er aber im Gegentheil ein vortrefflicher Künstler, so dürfte aus seinem Nichtübereintreffen mit den Vorstellungen, welche man jedesmal vom Schönen sich hat bilden wollen, mit ungleich mehr Sicherheit auf deren Beschränktheit, oder gänzliche Irrigkeit zu schließen seyn, als auf Mängel oder Unvollkommenheiten des Künstlers.

Ohne Begünstigung vorgefaßter Meinungen angestellt, würden demnach jene so oft wiederholten Vergleichungen der Verdienste Raphaels mit denen anderer Künstler und Kunstepochen vielmehr die Zweifel hervorgerufen haben: ob die

---

*) Lettere sulla pitt. etc. To. V. Lett. XLI. — che in quanto a certa fierezza e terribilità di disegno M. Angelo non tenga senza dubbio la prima palma.

**) Besonders naiv in einem Aufsatze der Propolären; doch liegt derselbe Sinn schon in dem: altro che Raffello, des Annibale.

Eigenschaften, welche in Raphaels Werken vermißt werden, an sich selbst vereinbar seyen; ob Raphael jenen, in seinen Werken vermißten, ganz einseitigen Vorzügen sein eigenthümliches Wollen mit gutem Nutzen habe aufopfern können.

Unerklärlich ist es, wie technisch höchst gewandte Männer, die Caracci und ihre Zeitgenossen, über die materielle Unvereinbarkeit der Virtuositäten, welche sie zu verschmelzen strebten, so dauernd sich haben täuschen wollen. Wie könnte denn der lichte Localton des Tizian mit den starken Contrasten des Helldunkels in den Gemälden des Coreggio, wie der malerische Schmelz dieser beiden mit den festen Umrissen des Michelangelo ausgeglichen werden? wie endlich, nach den Anforderungen einer späteren Zeit, die bildnerische Formengediegenheit mit dem zugleich noch immer in Anspruch genommenen malerischen Reize? Ein gelehrter, rücksichtsvoller Umriß würde die malerischen Strömungen von Licht und Schattenmassen, welche in den Gemälden des Coreggio bewundert werden, gleichsam in ein vorgezeichnetes Strombette einengen, Zerstückelungen der Massen, Härten hervorrufen, aufheben, was an dem Meister des Helldunkels geehrt wird. Michelangelesker Schwung, coreggeske Grazie, widerstrebt nothwendig jener verbreiteten Heiligkeit des Tizian, welche nur mit feinen, höchst einfachen Umrissen auszugleichen ist. Endlich stellt sich die Unvereinbarkeit eines bildnerisch vollendeten Umrisses mit malerischem Reize in den Beyspielen vieler neueren, besonders der französischen Schulen, auch denen sehr anschaulich vor den Sinn *), welche

*) So schließe ich aus vielen öffentlichen Beurtheilungen moderner Kunstproducte.

in den Stylgesetzen der einzelnen Kunstarten Verschiedenheiten nicht einräumen wollen.

Indeß, wären nun auch diese in Raphaels Werken vermißten Vorzüge ganz so vereinbar, als man nicht selten gewähnt hat, so dürften sie doch an sich selbst des Opfers einer großen Eigenthümlichkeit nicht werth seyn. Große Meister sind, Tizian, Coreggio, Michelangelo, überraschender bey erster Bekanntschaft ihrer Werke, als die meisten Raphaels. Stellen wir aber im Geiste eine größere Menge ihrer Gemälde zusammen, oder sehen wir zufällig viele derselben vor uns vereinigt, so scheint, da alle dasselbe Wollen ausdrücken, in gewissem Sinne eins das andere entbehrlich zu machen. Auch muß es Kundigen auffallen, daß in denselben die angewöhnten Formen nicht selten dem dargestellten Gegenstande widersprechen, daß Michelangelo auch das Zarte riesenhaft, Coreggio auch das Männliche und Starke weich und schmelzend nimmt und behandelt; daß endlich Tizian auch in historischen Darstellungen nie zum Energischen sich erhebt.

Raphaels Bilder hingegen, wenn wir von den Logen zu den Stanzen, von diesen unmittelbar in die vaticanische Gemäldesammlung übergehn, dort, oder im Pallast Pitti, oder im vormaligen Museo zu Paris, sie in größter Menge vor uns vereinigt sehn, unterstützen, ergänzen sich gegenseitig, erhöhen eins das Interesse des anderen, weil in ihnen das Subjective nicht in dem Maaße vorwaltet, als in jenen, weil der Wille, weil die Fähigkeit, den gerade sich darbietenden Gegenstand richtig aufzufassen, ihn bis in sein innerstes Mark zu durchdringen, von der Gemüthsart und geistigen Eigenthümlichkeit des Künstlers nur im gehörigen Maasse, von angewöhnten Richtungen und Handhabungen aber durchaus nicht beschränkt

wird. Kunstwerke tragen nothwendig das Gepräge des Geistes, welcher sie hervorgebracht; gewiß hat auch Raphael die Milde seiner Gesinnung, die Ruhe und Besonnenheit seines Geistes nie verläugnen können. Allein eben in diesen Hauptzügen seiner Eigenthümlichkeit ist jene Objectivität gegründet, welche ungeachtet so vieler Unähnlichkeit in der äußeren Erscheinung doch Raphaels Werke denen der Alten vergleichbar macht, ihnen, sollten sie denn auch der überraschenden Virtuosität anderer Meister entbehren, doch so viel beschäftigende Mannichfaltigkeit, so viel tiefen Gehalt verleiht.

Doch, indem ich die Fähigkeit, gegebenen oder selbstgewählten Gegenständen der künstlerischen Darstellung ganz sich hinzugeben, sie zu durchdringen, in ihnen neu aufzuleben, als den meist unterscheidenden Charakterzug Raphaels auffasse, darf ich nicht unerwähnt lassen, was Anspruch zu haben scheint, davon ausgenommen zu werden.

Das erste, was hier auffällt, ist jenes an Nachahmung grenzende sich Anschmiegen an die Vorbilder, welche im Laufe seines Jugendlebens ihm sich dargeboten haben, besonders an Pietro Perugino, welcher, seit Vasari, für Raphaels Lehrmeister gilt. Diese Erscheinung indeß kann nur auf den ersten Blick befremden, da es bey näherer Untersuchung sich zeigt, daß dem Lehrling, Schüler und Gehülfen im alten Sinne des Wortes die Kunst und Art des Meisters für einige Zeit der Gegenstand war, den er vor anderen ins Auge faßte, wetteifernd zu erreichen, man könnte sagen, darzustellen strebte. Daß Raphael hierin es weiter gebracht als, selbst den Spagna nicht ausgenommen, alle übrige Schüler und Gesellen des Perugino, begründet demnach keinen Einwurf. Zudem zeigt sich gerade in seinen frühesten Arbeiten viel unabhängiges Ur-

theil; denn das Einzelne, der ganzen Zusammenstellung Untergeordnete, ist darin häufig durch Vergleichungen mit dem Leben verbessert, zu gleichgültigen oder ganz widrigen Manieren des Meisters ausgewichen, so daß man sagen dürfte, Raphael habe in den Arbeiten der bezeichneten Art den Perugino zugleich erreicht und übertroffen. Da nun schon in diesen Nachahmungen umbrischer Meister (wir werden sehen, daß Perugino wohl nicht allein auf Raphaels Jugendarbeiten eingewirkt hatte) so viel eigenes Urtheil, so viel selbstständiger Wille verborgen liegt, sind die Uebergänge von ihnen zu den nachfolgenden, unabhängigeren Arbeiten Raphaels gewöhnlichen Sinnen kaum bemerklich; was wiederum erklärt, daß die Kunstgeschichte, wie sie bestand und noch besteht, der früheren Hälfte der Wirksamkeit unseres Meisters nicht mehr als zwei Manieren zutheilt; zu viel und zu wenig.

Ob man überhaupt die mancherlei Kunst- und Bildungsstufen Raphaels, nachdem sie voraussetzlich genauer aufgefaßt, scharfsinniger unterschieden worden, als gemeinhin geschieht, mit einigem Grunde Manieren (Gewöhnungen der Hand) nennen könne, ist eine Frage für sich. Ich gebe zu, daß eine gewisse eigenthümlich markige Pinselführung seine Theilnahme an älteren Arbeiten im Geschmacke des Perugino eben sowohl bekundet und über jeden Zweifel erhebt, als später seine Retouchen in den Werken seiner Freunde, oder in den Vorarbeiten und Anlagen seiner Schüler. Indeß, da die Wendungen seines Pinsels, selbst des vertreibenden, überall eben so geistreich, als bewußt den Formen folgen, sichtlich durchhin vom Gegenstande herbeygeführt und geboten werden, so wird uns Raphaels Modellirung nicht wohl für Manier gelten können, vielmehr als eine nothwendige Folge jener Objecti-

jectivität erscheinen müssen, welche ihn von seinen Zeitgenossen, ich denke, günstig unterscheidet. Eine andere Eigenschaft seiner Arbeiten ist die Sauberkeit in deren Rändern, einfärbigen Grundflächen und ähnlichen Nebendingen; doch auch diese kann nicht wohl für Manier gelten, da sie aus Ordnungsliebe, Gewissenhaftigkeit und billiger Berücksichtigung der Ansprüche des Abnehmers entspringt. Endlich scheint selbst jene Eigenthümlichkeit seiner Pallette, der weißliche Grundton in den Lichtern seiner Carnation, der Vorbereitung seiner Gemälde anzugehören; denn in solchen, deren Oberfläche nicht angegriffen ist, verdecken ihn wärmere Tinten, denen er, als Unterlage ein erfreuliches Licht verleiht. Die Veranlassung führt hier die Bemerkung herbey, daß unter allen Malern der einzige Raphael sich bemüht hat, jenen lichten Glanz zu benutzen und auszudrücken, welcher im menschlichen Antlitz aus dem Hervortreten der Knochenbildung, in der Stirne, längs der Nase, unter den Augen, auch wohl am Kinn, zu entstehen pflegt. Die großen Coloristen der lombardischen Schulen mögen dem täglichen Vorbilde mehr fleischiger Bildungen nachgegeben, auch sonst das Bedürfniß strenger Formen weniger gefühlt haben; denn gewiß zeigen jene Theile in den Köpfen des Tizian dieselbe Weichheit, denselben Ton, als die anstoßenden Muskelbildungen, in denen des Coreggio aber etwas von der unverhärteten Beschaffenheit der Kinderköpfe. Dieses jedoch der Ehrfurcht vor unvergleichbaren Vorzügen ganz unbeschadet.

Es ist demnach der vulgären Kunstgeschichte nicht einzuräumen, daß Raphael jemals von Manieren sich habe beherrschen lassen. Suchen wir nun zu verhindern, daß man, den Namen, nicht das Vorurtheil ändernd, zum Style seine Zu-

flucht nehme, dem großen Künstler nicht mehr Manieren, sondern verschiedene Style beymesse.

Aus den Forderungen des jedesmaligen Gegenstandes, dessen begeisterte Auffassung vorausgesetzt, ergeben sich in den Kunstwerken viele und mehrfältige Schönheiten. Einige indeß, und keineswegs verächtliche, aus der Kunst an sich selbst, aus der Stellung, Anordnung und Vertheilung im Raume, aus gehöriger Handhabung des Stoffes, in welchem man bildet oder Gestalten erscheinen macht. Dem Wortgebrauche neuerer Künstler mich anschließend, habe ich in einer der früheren Abhandlungen, schöne Anordnung, den allgemeinen, billige Berücksichtigung, gewandte Beseitigung der Ansprüche des Stoffes, in welchem man gerade sich ausdrücken will, den besonderen (malerischen oder bildnerischen) Styl genannt. Daß solche, von den Forderungen des Gegenstandes ganz unabhängige Kunstvortheile denkbar, beachtenswerth seyen, daß deren Anwendung die Gesammtschönheit der Kunstwerke bedinge, wird nicht wohl mit Zuversicht geläugnet, überzeugend widerlegt werden können. Hingegen mag man über die Wahl des Wortes noch streitig seyn, eine andere Benennung an dessen Stelle setzen, welche vielleicht den Begriff ungleich zweckmäßiger bezeichnen wird, als Styl; ein Wort, welches ich eben nur, dem Gebrauche mich anzuschließen, gewählt habe.

In diesem Sinne genommen besaß nun freylich Raphael mehr Styl, als irgend ein anderer unter den größeren Künstlern der neueren Zeit. Ein solcher Styl ist indeß nicht, wie die Style der Italiener, der Manier fast gleichbedeutend, wie diese, Gewöhnung, Unart, so oder anders mit Stoff und Gegenstand umzugehn: sondern religiöse Unterwerfung unter allgemeine, unveränderliche Schönheitsgesetze, sey es aus einem feinsinnigen Gefühle, oder aus deutlicher Erkenntniß.

Bey gröſter Verſchiedenheit der Aufgaben finden ſich in ſeinen Werken, von den jugendlichſten bis zu den ſpäteſten, doch an keiner Stelle Spuren jener Verwirrung, jener ungleichen, Leerheiten aufdeckenden Anhäufung, welche in neueren Gemälden ſo gewöhnlich und ſelbſt in ſonſt vortrefflichen vorkommen. Bildniſſe, oder Zuſammenſtellungen von wenigen und wenig bewegten Figuren halten ohne Zwang die Mitte der Fläche; ihre Umriſſe nähern ſich anmuthsvoll dem Rande, ohne ihn je zu berühren, zeichnen ihre Aus- und Einbeugungen gegen den Grund mit einem Liniengefühle, welches an muſicaliſche Modulationen erinnert. Schwieriger indeß, als im Geſammelten, wird das Princip dieſer Schönheit, ohne Beeinträchtigung des Gegenſtandes, auch im Bewegten feſtgehalten; daher ſetzt nichts den Styl Raphaels in ein glänzenderes Licht, als eben der Tempelraub des Heliodor in den Stanzen des vaticaniſchen Palaſtes. Bekanntlich hatte man in der reflectirenden Kunſtepoche der Caracci verſucht, die geometriſche Anordnung der Gemälde unter beſtimmte Regeln und Vorſchriften zu bringen, welche, wenn ſie überhaupt aufzufinden ſind, nicht vielmehr dem Gefühle hier Alles zu überlaſſen iſt, doch gewiß damals viel zu beſchränkt und beſchränkend aufgefaßt wurden. Nach ſolchen, ſchwerfällige und erzwungene Gruppirungen begünſtigenden Regeln, welche in der Theorie langezeit ſich in Kraft erhalten haben, ward gelegentlich auch der Heliodor beurtheilt und angegriffen. Der leere Raum in der Mitte des Bildes, die Ungleichheit der Maſſen in den beiden einander ſcheinbar entgegengeſetzten Gruppen, des Volkes und der Krieger, ſchienen unvereinbar mit den angenommenen Grundſätzen der Compoſition, des Kunſtausdruckes für die Zuſammenſtellung der materiellen Theile eines Gemäl-

tes. Oeffentlich ward dieses lange vorwaltende Urtheil zuerst im Ardinghello angegriffen, gezeigt, daß es hier galt, in die Bewegung der Boten des rächenden Gottes die Schnelligkeit des Blitzes zu legen, daher der Raum, den sie eben durchmessen, noch unbesetzt, der Volkshaufe noch zurückgedrängt erscheinen mußte; was in der That das Gewaltige und Uebermenschliche des Vorganges ganz unvergleichlich ausdrückt. Habe nun auch freylich die Aufgabe dem Componisten, als solchem, hier eigenthümliche Schwierigkeiten entgegengestellt, so verdiene er darum nur um so mehr Bewunderung, weil er sie mit größtem Erfolg überwunden. Denn er lasse das Volk in schräger Richtung sich in den Mittelgrund drängen, stelle daher nicht dieses, sondern den Pabst auf seinem Tragsessel (auch an dieser alluserischen Episode haben zu peinliche Kritiker Anstoß genommen) der Gruppe verjagter Krieger gegenüber, wodurch das etwa begehrenswerthe Gleichgewicht ganz wiederhergestellt werde. Uebrigens müsse die Mitte des Bildes auch geleert bleiben, damit der Hohepriester, dessen Gebet die ganze Handlung motivirt, deutlich gezeigt werden könne.

Gleiche Sicherheit des Geschmackes zeigte Raphael in Solchem, was nicht mehr, wie jenes, dem allgemeinen, jegliche Kunst, auch die Baukunst, umfassenden Style, sondern ausschließlich dem malerischen angehört.

In der Bildnerey beruhet die Darstellung auf einer gewandten Handhabung reeller Formen. Da nun hingegen die Malerey des bloßen Anscheines von Formen sich bedient, welchen sie künstlich auf einer Fläche hervorruft, so muß einleuchtend in ihr jegliches der Apparenz Entgegenwirkende, oder sie Aufhebende, sehr ernstlich zu vermeiden seyn. Dahin gehören Localtöne, welche durch eine ungehörige Farbe, durch

zu viel Dunkelheit oder Helle, Zusammenhängendes durchschneiden, also, was als Form erscheinen soll, in Flecke verwandeln. Dieses Gesetzes gewärtig suchte Raphael den Localton des Haares durch dessen Helligkeit mit dem Hauptlichte der Stirne in Zusammenhang zu bringen, die Lichtpartheien seiner Gewänder, ohne linearische Schönheiten zu vernichten, mit Anmuth in breitere Flächen zu vereinigen, Eindrücke und Vertiefungen durch sanfte Uebergänge in die anstoßenden Lichter zu verschmelzen.

Das Resultat der eben beschlossenen Bemerkungen könnte den Einwurf herbeyführen: daß Raphael, da sein reiner Geschmack in Dingen der Anordnung und malerischen Behandlung nie schwankt, nie ganz sich verläugnet, den Styl, den ich als ein Allgemeines auffasse, in sein Eigenthümliches verwandelt habe, nach welchem sein malerischer Charakter nun eben so sicher sich bestimmen lasse, als nach der Objectivität, welche ich oben hervorgehoben. Indeß kann der Styl, als etwas dem Handwerke der Kunst Gehörendes, erlernt, durch reflectirende Beobachtung und practische Nachahmung erworben werden; Raphael dal Colle, Domenico Alfani, Giulio Romano und andere sind dem von Urbino in diesem Kunstvortheile oft sehr nahe gekommen. Hingegen vermochten sie nicht, die Objectivität ihres Meisters und Vorbildes zu erreichen, weil dessen glücklichste Einigung liebevoller Hingebung und deutlicher Verständigung auf Anlagen und bildenden Lebensereignissen beruht, welche nicht wohl sich absichtlich herbeyführen lassen. Das ganz Unvergleichbare in Raphaels künstlerischem Wesen bleibt also, was ich bereits bezeichnet habe und nunmehr durch die verschiedenen Epochen seiner thätigen Laufbahn verfolgen will.

II.

Raphaels Jugendwerke.

Georg Vasari berichtet uns, daß Raphael, als Knabe, unter der Leitung seines Vaters, Giovanni Sanzio, in der Malerkunst den ersten Grund gelegt habe, aus dessen Schule sodann in die blühendere, berühmtere des Peter von Perugia gelangt sey. Diese Angabe stimmt zu den Sitten und Verhältnissen jener Zeit. Denn wer dazumal der Kunst sich zuwendete, ward schon als Knabe in die Lehre gegeben, damit er, was zum Handwerke gehört, erlerne, ehe das erwachende Selbstgefühl, das steigende Bewußtseyn ungewöhnlicher Naturgaben gegen niedrige und trockene Beschäftigungen verderbliche Unlust erwecke.

Seitdem, besonders durch Lanzi, auch für dasjenige Schöne und Liebenswerthe, welches ältere Kunstformen so häufig in sich einschließen, die Empfänglichkeit geweckt worden, hat man nach Arbeiten des Giovanni Sanzio sich umgesehn, auch zu wissen begehrt, wie Raphael in frühester Jugend wohl sich angelassen habe.

In Urbino werden verschiedene Stücke dem Vater beygemessen, welche Herr Johann Metzger, der bekannte florentinische Kenner, mir, dem jener Ort stets unzugänglich geblieben, als anmuthsvoll und anziehend beschreibt. Das eine, Maria mit dem Kinde, von einer Mauer in Sanzio's Hause

abgesägt und gegenwärtig in der Wohnung der Familie Salozio, wenn ich den Namen richtig schreibe; in einem anderen Hause derselbe Gegenstand a Tempera; endlich in S. Francesco ein Altarblatt, Maria auf dem Throne, umgeben von vier Heiligen, Johannes B., Franciscus, Sebastian und Hieronymus. Neben dem letzten kniect angeblich die Familie des Sanzio, der kleine Raphael zur Seite der Mutter. Vielleicht war das Gemälde ein Geschenk des Künstlers an das unvermögende Kloster, was ihm das Recht geben konnte, seine Familie darin einzuführen.

Durch eigene Besichtigung wurden mir zwey Gemälde von ungleichem Verdienste, doch ähnlichem, bleygrauem Tone bekannt, beide mit Aufschriften. Deren eine, auf einem Bilde der öffentlichen Gallerie zu Mayland, ist freylich an vielen Stellen unreinlich nachgeholt und lautet verdächtig, wie folgt: IOHANNES SANTIS VRB. P. Die Charaktere der anderen, auf dem ungleich schöneren Bilde der königl. Gallerie zu Berlin, Nro. 215 der ersten Abtheilung, haben ein ächteres Ansehn; auch scheint der anmuthsvolle Knabe zur Rechten in seinem Hemdchen den späteren Bildnissen Raphaels in etwas zu gleichen, was auch für die Echtheit der Aufschrift eine günstige Stimmung erweckt.

Ferner zeigt man zu Urbino in der Sacristey des Kirchleins S. Andrea ein rundes Bild auf Holz, welches Raphael noch in der Schule seines Vaters gemalt haben soll: eine heilige Familie, S. Joseph eingeschlossen. In diesem Bilde glaubt Herr Metzger, bey den jugendlichsten Unvollkommenheiten, doch den Genius Raphaels und sogar bestimmte, in späterer Zeit wiedereingekehrte Eigenthümlichkeiten, besonders der Färbung, wahrgenommen zu haben.

Unter den Trümmern einer der älteſten florentiniſchen Sammlungen fand ich vor einigen Jahren ein rundes Bild, welches mir in dieſe frühe Epoche Raphaels einzufallen ſchien. Der Gegenſtand, die Madonna mit beiden Kindern und zween halberwachſenen Engeln, deren einer das Kind der Mutter zur Verehrung entgegenhält, der andere, niederknieend, den kleinen Johannes dem Jeſuskinde zu empfehlen ſcheint, findet ſich Stück für Stück in einem Bilde des Perugino aus ſeiner beſten Zeit (von 1480—90), gegenwärtig im Hauſe der Grafen Mozzi zu Florenz, bey der Brücke alle grazie. Von dieſem Bilde iſt das unſrige eine Art Copie, doch nur der Zuſammenſtellung, der Motive, nicht der Charaktere und einzelnen Ausgeſtaltungen in den Lagen, Wendungen, Köpfen und Händen. In dieſen zeigen ſich bey wenig äußerer Fertigkeit ſo viel richtige, tiefbegründete Wünſche und Abſichten, als in dieſer Epoche und Schule, auf einer ſo beſcheidenen Stufe der techniſchen Entwickelung, nur dem Raphael beyzumeſſen ſind. Auch die ungemein ſchöne, zierliche Landſchaft, der friſche Localton der Carnation, die ſaubere Umränderung der Tafel in glänzendem Schwarz, ſcheinen für meine Vermuthung zu ſprechen. Da endlich ſelbſt mein Berichtgeber in Dingen der Stadt Urbino darin eine Annäherung an jenes Bildchen zu Urbino wahrzunehmen glaubte, der Preis aber auf zwanzig Zecchinen zu bringen war; ſo ſchwankte ich nicht länger, dieſes jugendlich anmuthsvolle Bild für die Sammlungen der Majeſtät des Königs von Preußen zu erſtehen. Im Muſeo zu Berlin hat es in der erſten Abtheilung die Nummer 222.

Mit Sicherheit weiß ich nichts anzuführen, was jenen früheſten, wohl auch noch bezweifelten Jugendarbeiten unmittelbar ſich anſchlöſſe. Hatte Raphael, wie doch nicht ohne

Grund angenommen wird, ſchon in der Schule und Werkſtätte ſeines Vaters eigene, ganz lobenswerthe Bilder beendigt, ſo wird er in die Werkſtätte des Perugino (wenn nicht auch noch anderer Meiſter) ſchwerlich als Lehrling, vielmehr ſogleich als Geſelle und Theilnehmer an den Arbeiten des Meiſters eingetreten ſeyn. Als Pietro in Perugia ſich niederließ, war er bereits den funfzigen nahe, war er, jenes edle Beſtreben, welches ihn bis dahin über die meiſten Zeitgenoſſen erhoben hatte, gegen einſeitigen Erwerbsgeiſt vertauſchend, von einem großen Künſtler zu einem glücklichen Unternehmer von maleriſchen Erzeugniſſen aller Art herabgeſunken. Seine damaligen und ſpäteren Arbeiten ſind daher großentheils das Werk ſeiner Gehülfen und Schüler. Wer aber unter ſo vielen hätte mehr Hülfe gewähren können, als eben Raphael? Ich glaube deſſen tiefeindringende, belebende Theilnahme an verſchiedenen der ſpäteren Werke des Perugino deutlich wahrzunehmen *).

In untergeordnetem Maaße zeigt ſich dieſelbe ſchon in jenem Altargemälde, welches vor etwa zwanzig Jahren aus dem Kloſter zu Vallombroſa in die Gallerie der florentiniſchen Kunſtſchule gelangt iſt **). Der Entwurf gehört unſtreitig dem Pietro, welcher eben damals, ſey es, um Zeit und Arbeit zu erſparen, oder auch um den Wünſchen ſeiner Gönner zu entſprechen (das Einbrechen einer ganz neuen Kunſtzeit mochte bey Vielen Bedenklichkeiten erwecken), die maleriſche Gruppirung ſeiner früheren Arbeiten gegen horizontale Auf-

---

*) Ich ſetze hier voraus, daß der Charakter, die Kunſtepochen des Pietro, aus einer früheren Entwickelung (Th. II. S. 336. f.) bekannt ſind.

**) S. dieſe Forſch. Th. II. S. 346. die Anmerk.

ſtellungen und regelmäßig figurirte Glorien zu vertauſchen begann. Hingegen verrathen die Köpfe, Wendungen, Lagen in den Formen, wie in den Motiven an mehr als einer Stelle etwas jugendlich Raphaeliſches. Beſonders der Erzengel Michael zur Rechten des horizontalen Vorgrundes, welcher, ſchon ausgebildeter, in dem Gemälde der Karthauſe von Pavia von Neuem vorkommt, zeigt jenen kleinen gerundeten Mund, jene eigenthümliche Einfachheit in den Formen der Stirn und Naſe, den ſo höchſt genüglichen Ausdruck, dem wir, in Raphaels früheſten Arbeiten mehr als ein Mal begegnen werden. Hingegen iſt der Sehnſuchtsausdruck in den beiden Hauptfiguren karikirt, mißlungen; Beweis genug, daß Perugino in dieſem Bilde nicht ſelbſt die Hand angelegt, vielmehr daſſelbe Jünglingen überlaſſen hatte, welche Vieles erreichen, Einiges verbeſſern mochten, nur nicht eben dieſes meiſt Eigenthümliche ihres Meiſters.

Das bezeichnete Gemälde zeigt das Jahr 1500. Nach der Aufſchrift an einem Pfeiler im Wechſelgerichte (Cambio) zu Perugia waren deſſen Mauergemälde in demſelben Jahre bereits in Arbeit *). Der Zeit nach konnte Raphael auch in dieſem umfaſſenden, jenem Altarbilde an vielen Stellen nicht unähnlichen Werke die Hand angelegt haben. Wirklich erinnern die Sibyllen und Propheten des ſchönſten Bildes an mehr als eine Epiſode in den bekannteren Arbeiten des jungen Raphael. Freylich werden dieſe Figuren ſeit einiger Zeit dem Ingegno beygemeſſen; indeß habe ich die Grundloſigkeit dieſer Meinung bereits aufgedeckt **).

Endlich erſchien mir auch das treffliche Altargemälde der

*) Ueber deren ſpätere Beendigung ſ. Mariotti lett. perugine, lett. VI. p. 258.

**) Forſchungen. Th. II. p. 330.

Karthause unweit Pavia, welches Vasari im Leben des Perugino als dessen Arbeit bezeichnet und mit Lobsprüchen überhäuft, als durchaus raphaelisirt, im Ganzen, wie in den Theilen, völlig umgegossen.

In dieser frühen Zeit ward die Kunst gewerbsmäßig sowohl betrieben, als begünstigt; weßhalb ich nicht bezweifle, daß jenes schöne Gemälde dem weitberühmten Pietro aufgetragen worden; sein hoffnungsvoller Schüler oder Geselle war höchst wahrscheinlich damals selbst dem Namen nach in der entfernten Lombardey ganz unbekannt. Da nun auch in der Anordnung und Farbenwahl einiger Einfluß des Meisters bemerklich wird, so erkläre ich mir, daß Vasari, welcher nach vielen Umständen die Karthause zu Pavia nur flüchtig kann gesehen haben, bey der Kunde von jener Bestellung sich befriedigte. Ueberhaupt ist Vasari, den der Umfang seiner Unternehmung von genauer Erforschung des Einzelnen abgeleitet, nie dahin gelangt, die verschiedenen Epochen des Perugino, und in dessen späteren Arbeiten die Hand seiner vorzüglichsten Gehülfen befriedigend zu unterscheiden.

Bey Aufhebung des Klosters, in seiner Gesammtheit des größten Wunders der Lombardey, sind die größeren Abtheilungen dieses Altarbildes durch Ankauf in das Haus des Duca Melzi übergegangen; der Karthause blieb, in dem Giebelfelde des alten Rahmens, Gott der Vater mit dem Symbol des heiligen Geistes. Dieser Giebelschmuck fand und findet sich noch in einem älteren Altargemälde Raphaels zu Neapel und in dem alten Rahmen der Grablegung Borgheſe, in der Kirche S. Francesco zu Perugia; also war diese, freylich der umbrischen Schule seit lange geläufige, Verzierung auch dem Raphael ehrwürdig und beliebt.

Unter den übrigen Tafeln, denen im Hause Melzi, hat man das größere Mittelbild zur Ausgleichung verkleinert, auch sonst mit Barbarey besudelt. In diesem Stücke verehrt die Jungfrau das Kind, welches ein herangewachsener Engel ihr darreicht; wie oben, in dem älteren Bilde eine Vorstellung des Perugino, doch sichtlich mit Lust ergriffen und seelenvoller entwickelt. In der Luft schweben drey Engel, der Größe nach entfernt, doch hart gezeichnet, bunt colorirt, weßhalb der Restaurator versucht hat, sie durch Beschmutzungen zurückzusetzen, was jedoch den Zweck verfehlt. Das Kind und der Engel sind ebenfalls retouchirt; hingegen ist der schöne Kopf der Madonna ganz wohl erhalten.

Auf dem Seitenbilde zur Linken der Erzengel Michael, zwar in der Stellung jenes anderen in dem Altarbilde aus Vallombrosa, doch die Beine weniger gespreizt und ausgebogen, nach einem besseren Modell; die Hand auf dem Schilde sehr glücklich nach dem Leben, nicht in der angenommenen Manier des Perugino, sondern wahr und zierlich; auch sind hier die Gesichtszüge weniger kindisch, als des Georg in jenem offenbar älteren Gemälde des Jahres 1500. Auf dem anderen Seitenbilde zur Rechten führt der Schutzengel den jungen Tobias, beyde Figuren trefflich aus dem Typus des Pietro zu höherer Lebendigkeit hervorgebildet. In der Färbung ist das Ganze, so weit es bey gegenwärtigem Zustande noch zu beurtheilen ist, jenem älteren Bilde der florentinischen Akademie noch immer nahe verwandt.

Schon ungleich entschiedener scheint mir Raphael in einem anderen, kleineren Bilde sich auszusprechen, welches neuerlich aus einem Hause Baglioni zu Perugia in den Besitz des mehrgedachten Herrn Metzger gelangt, und, wenn ich

nicht irre, verkäuflich ist. Madonna mit dem Kinde, Halbfigur, etwa zwei Drittheile gemeiner menschlicher Größe. Im Ausdruck größte Ruhe und Genüglichkeit; in den Formen viel Wahrheit, Ergebniß antheilvoller Beobachtung; in der Carnation mehr Impasto, als dem Perugino gewöhnlich war, schwärzliche Schatten, deren wärmere Ueberzüge die Zeit verzehrt haben könnte, da keine Firnißlage die Oberfläche beschützt. In Ansehung dieser Zeichen größerer Selbstständigkeit darf angenommen werden, daß Raphael das Bild schon auf eigene Rechnung gemalt habe, wie es denn in vieler Hinsicht von den angeführten zu seinen Arbeiten in Città di Castello den Uebergang bildet.

Diesen letzten geht indeß eine Epoche voran, die sehr viel Räthselhaftes aufzeigt, deren Erfahrungen, Neigungen, Maximen oft müssen in der Erinnerung wieder aufgestiegen seyn, da sie auch in den späteren Jugendarbeiten Raphaels mehr als einmal sich verjüngt haben.

Wir entsinnen uns aus einer früheren Abhandlung *), daß Niccolò Alunno zu Fuligno einer kräftigen, bräunlichen Färbung geneigt war, welche Perugino und Pinturicchio nur vorübergehend, auch dann nur bedingt, Andrea di Luigi von Assisi hingegen ohne Vorbehalt angenommen. Den malerischen Charakter des Ingegno, über welchen Vasari, und, nach ihm Lanzi und Fiorillo ganz widerstrebende Dinge melden, suchte ich nach einem Bilde zu bestimmen, welches damals bey Herrn Metzger gesehen wurde, nunmehr in den Besitz eines florentinischen Kunstfreundes, des Herrn von Volkmann, übergegangen ist. Von ebenfalls abweichender Auffassung der

*) Th. II. S. 311. ff.

Formen abgesehn, unterschied sich diese Arbeit, wie überhaupt, so besonders von den späteren Werken des Pietro durch einen bräunlichen Ton, ungemeine Kraft in den dunkleren Tinten. Dieselbe Eigenthümlichkeit der Färbung zeigte sich in einigen Malereyen al Fresco zu Assisi, deren Urheber bisher unbekannt ist, welche indeß mit vieler Wahrscheinlichkeit dem einzigen damals in Assisi ausgezeichneten Meister beyzumessen sind. Sie setzten hier um so mehr Absichtlichkeit voraus, als es verhältnißmäßig schwieriger ist, in Frescomalereyen warme und kräftige Tinten hervorzubringen. Urkundliche Nachrichten, welche ich auf diese Veranlassung mitgetheilt, überzeugten uns, daß Andrea den Gebrauch seines Gesichtes, den er, nach Vasari, schon um's J. 1480 soll eingebüßt haben, noch um 1510 besaß; ferner, daß er schon 1483 zu Assisi ein ansässiger Meister war und seiner Vaterstadt auch in der Folge treu geblieben ist. Obwohl nun Vasari, nach so viel unnachdenklich erzählten Unvereinbarkeiten an dieser Stelle auf Glaubwürdigkeit wenig Anspruch hat, so trifft doch seine, der Zeit nach, irrige Kunde von päbstlichen Begünstigungen mit den geschichtlichen Urkunden im Allgemeinen überein *), was voraussetzt, daß sein uns unbekannter Berichtgeber jene Nachrichten nicht aus der Luft gegriffen, sie, wenn auch flüchtig, doch aus achtbaren Quellen geschöpft habe. Demnach kann auch dem, was Vasari von freundschaftlichen Berührungen mit dem Ingegno erzählt, etwas Wahres zum Grunde liegen, wobey sich darbietet, daß jene ansehnlichen Stellen, welche Julius II. dem Ingegno sicher verliehen hat, wohl auch durch die Verwendung Raphaels erlangt seyn möchten. Allein, da Ingegno

*) Th. II. S. 327.

ſchon im Geburtsjahre Raphaels ein anſäſſiger Meiſter war, muß ſein Verhältniß zu Raphael, wenn ein ſolches je ſtattgefunden, nicht, wie es Vaſari angiebt, als Freundſchaft unter Jünglingen aufgefaßt werden, ſondern als des Schülers, oder doch Gehülfen zu ſeinem Meiſter. Auch wenn es nicht in der Abſicht liegt, wird doch nothwendig das Wohlwollen des erfahrenen Meiſters gegen den Neuling in Rath, Anweiſung, Unterricht, übergehen.

Wir beſitzen keine Hauschronik des Perugino gleich jener des Francesco Francia, aus welcher Malvaſia *) den Vaſari in Vielem berichtigt hat; keine aufklärenden Briefe, noch andere Urkunden, aus welchen mit Sicherheit gezeigt werden könnte, in welchem Jahre ſeines Lebens, unter welchen Umſtänden und Bedingungen Raphael in die Werkſtätte des Pietro eingetreten iſt. Die unbeſtimmten, ich möchte ſagen, leichtſinnigen Angaben des Vaſari werden demnach die Möglichkeit nicht ausſchlieſſen, daß Raphael, ehe er als Gehülfe dem Perugino ſich angeſchloſſen, eine gewiſſe Zeit mit dem Andrea di Luigi, als Schüler, oder als Geſelle, gearbeitet habe.

Verſchiedenes ſcheint zu bezeugen, daß eine ſolche Verbindung den Berührungen Raphaels mit dem Pietro von Perugia vorangegangen ſey. Setzen wir, daß ich richtig geſehen habe, als ich in den eben bezeichneten Bildern des Perugino Raphaels Hand wahrzunehmen glaubte, ſo zeigt ſich unſer Künſtler in dieſen, das früheſte vom J. 1500 etwa ausgenommen, ſchon ungleich reifer, männlicher, vorgerückter, als in einigen ſeiner Gemälde im bräunlichen Tone. Deren

*) Felsina pittrice, vita di Francesco Francia.

unschuldigstes, subjectiv kindlichstes, mindest gewandtes ist unstreitig jene kleine Madonna, welche zu Berlin aus der Solly'schen Sammlung in die Gallerie des Museums gelangte und in der ersten Abtheilung mit Nro. 223. bezeichnet ist. Die Unvollkommenheit der Uebergänge in den nackten Formen des Kindes, die enge Anlage der inneren Gesichtstheile, stehen sichtlich unter der Kunstbildung, welche ein so fähiger Jüngling schon in der Schule und Werkstätte des Perugino erlangen konnte und wirklich darin erlangt hat. Hingegen ist in der Pinselführung, ist im Impasto ein richtigeres Princip der Oelmalerey, als Perugino je aufgefaßt hatte. — Giovanni Sanzio malte a tempera: Raphaels Bilder in Urbino, das andere, welches ich nach Berlin gebracht, sind ebenfalls a tempera gemalt. Lernte Raphael die Oelmalerey vom Ingegno? Führte dieses Interesse beide Künstler zusammen? Gewiß nähert sich Raphael in seinen bräunlichen Jugendarbeiten mehr der Färbung des Alunno und Ingegno.

Sehe ich in diesem Bildchen auf den gerundeten Mund, die Kleinheit der inneren Formen, den verhältnißmäßig weiten und vollen Umriß des Gesichtes, so läugne ich nicht, daß Raphael bald nach diesem Bilde in dem Cherubengel jenes florentinischen mit dem J. 1500 die Hand könne angelegt haben, dessen Gesichtsformen dieselbe kindliche Weise darlegen. Sehe ich hingegen auf das Princip der Färbung, so schließt sich an das Bildchen im Museo zu Berlin ein größeres näher an, welches Raphael, nach der Angabe des Vasari, für die Nonnen der perugin[illegible]schen Kirche S. Antonio di Padua gemalt, darin das Christuskind, auf ausdrückliches Verlangen der guten Klosterfrauen, in ein weißes, rothgesticktes Hemdchen gekleidet hat. Seit längerer Zeit war dieses kraftvolle, etwas

dunkle

dunkle Gemälde an das Haus Colonna verkauft, dort wahrscheinlich, da Bottari nicht anzugeben wuſte, wohin es gerathen ſey, nicht aufgeſtellt worden; in der Folge, vor etwa zwanzig Jahren, gelangte es aus dieſem Hauſe in die königl. Gallerie zu Neapel.

Dieſes groſe Altargemälde iſt ſchon ganz meiſterlich gezeichnet und gemalt. Deſſenungeachtet zeigt ſich darin keine andere Verwandtſchaft zum Perugino, als jene allgemeine, welche die umbriſchen Schulen damaliger Zeit von denen der benachbarten Länder unterſcheidet. Das Bild iſt, wie die meiſten des Alunno, ſehr ſchmahl und hoch; die Compoſition entbehrt daher jener glücklichen Verhältniſſe, welche den Perugino auszeichnen. Zu den Füſen des Thrones macht der kleine Johannes mit dem Chriſtuskinde ſich zu ſchaffen, welches die Händchen anmuthsvoll zu ihm herabreicht; auch dieſes ein Motiv des Alunno. Zu beiden Seiten S. Petrus und Paulus in tiefglühenden rothen und gelben Gewändern. Im Antlitze der Madonna zeigt ſich ſchon hier jener, vom Perugino ganz abweichende Charakter, dem wir ſpäter auch in den Madonnen der Kappelle Ancagani, des Hauſes Conteſtabile, ſelbſt noch in der Krönung der vaticaniſchen Gallerie begegnen werden.

Abweichung von der Art des Pietro Perugino, Rückkehr oder Hinneigung zu jener, wie ich annehme, älteren Förmlichkeit des Raphael glaube ich in verſchiedenen anderen Gemälden zu entdecken, welche zum Theil unſtreitig etwas jünger ſind, als obige. Das älteſte vielleicht jenes reiche anmuthsvolle, al guazzo auf feines Leinwand gemalte Bild der Anbetung der Könige, ſonſt in der Kappelle des Hauſes Ancagani zu Spoleto, jetzt im Handel. Dieſem ziemlich analog

eine Pietà in gleicher Manier, auf gleichem Stoffe, welche in das Museum zu Berlin gelangt ist (1ste Abtheil. Nro. 226.). Der alterthümlichen Randverzierung ungeachtet ist die Madonna im Hause Conteſtabile zu Perugia ſichtlich ſchon etwas neuer.

Uns, die wir an eine langſame, ſich zurückhaltende Bildungsart gewöhnt ſind, wird es unſäglich ſchwer, die Blitzesſchnelle in den Oscillationen der Entwickelung alter Künſtler im Auge zu behalten. Es verwirrt uns, wenn wir ſehen, daß Künſtler von der Stufe, welche ſie ſchon eingenommen, ſich zurückwendend, ältere Eindrücke, welche vergeſſen ſchienen, wiederum auffriſchen, ins Leben rufen, mit dem neu Erworbenen vermählen. Selten iſt die Entwickelungsgeſchichte ſelbſt berühmter Künſtler umſtändlich bekannt; auch Raphaels zu ſummariſch, um ſchon daraus die Verſchiedenartigkeit der Erſcheinungen ſeines Jugendlebens erklären zu können. Alſo werden wir von der Annahme ausgehen müſſen, daß er, ſeit ſeinem Austritt aus der väterlichen Schule, unabhängiger gelebt und gewirkt habe, als geglaubt wird, daher, nach Gelegenheit, bald beym Perugino, bald wieder bey einem Anderen in Arbeit ſich verdungen, abwechſelnd wieder auf eigene Rechnung gemalt habe. Hierin ſtreitet nichts gegen die Sitten und Verhältniſſe jener Zeit, in welcher nur der eigentliche Lehrling gebunden war. Auch ſtehet ihm nichts entgegen, als ein Theil des kleinen Erziehungsromanes beym Vaſari, welcher in deſſen Manier liegt, in allen Künſtlerleben ſich wiederholt, daher auf hiſtoriſche Glaubwürdigkeit weniger Anſpruch hat, als auf poetiſchen Reiz *).

*) Der Padre Pungileoni verſichert uns in ſeinen über den Giovanni Santi zu Urbino angeſtellten Unterſuchungen, von welchen ich erſt,

Klar ist es, daß in der Geschichte Raphaels für alle jene jugendlichsten Erscheinungen weder ein Grund, noch selbst ein passlicher Raum vorhanden seyn würde, wäre es unumgänglich, dem Vasari hier ohne Einschränkung beyzupflichten. Er setzt den Anfang der Laufbahn, der selbstständigen Wirksamkeit Raphaels in dessen Arbeiten für Città di Castello. Diese sind indeß schon sehr ausgebildet; wir müßten also, um die spätere Entstehung jener jugendlicheren Erscheinungen zu erklären, Rückschritte annehmen. Wie willkührlich! Nun ist ferner das Vorzüglichste der Bilder für Castello, das Sposalizio, mit dem Jahre 1501 bezeichnet. Von diesem Zeitpunct bis zu dem Eintritt Raphaels in einen ganz neuen, zum Gewaltigsten ihn fortreißenden Wirkungskreis (zu seiner Ankunft in Rom) blieben uns demnach nur vier kurze Jahre, welche ohnehin schon genug der Wunder, der künstlerischen Umwandlungen, der verschiedensten Leistungen aufzuweisen haben; so daß also, wie oben kein rechter Grund, so hier nicht einmal ein Raum für jene kindlich jugendlichsten Arbeiten vorhanden wäre, wenn wir nicht annehmen, daß solche sämmtlich vor dem Jahre 1501 gemalt worden sind.

Unter den Arbeiten für Città di Castello gilt dem Lanzi (nach einer Angabe der Einwohner, sagt er) ein Altarblatt in

---

nachdem Vorstehendes schon geschrieben war, nähere Kunde erhalten, daß derselbe schon im Jahr 1491 gestorben ist (s. das Testament und den Todtenschein des Giovanni Santi in Pungileoni's Elogio storico di Giovanni Santi. Urbino. 1822. p. 135 ff.) Diesem dürfte, wenn nicht aus den Urkunden selbst, nichts entgegenzustellen seyn. Da Raphael sich nun um diese Zeit im eilften Jahre befand, er aber, wie wir gesehen, erst gegen das Jahr 1500 in die Schule des Pietro Perugino gekommen seyn möchte, so gewinnen durch diesen Umstand alle obige Vermuthungen ganz ungemein an Wahrscheinlichkeit.

S. Niccola di Tolentino für das älteste; es sey in seinem siebzehnten Jahre, also um 1500, gemalt worden. Läge es überhaupt in des Lanzi historischer Manier, Data zu vergleichen, hieraus Folgen zu ziehn, so würde er, annehmend, daß Raphael schon 1500 auf eigene Rechnung gemalt habe, nothwendig auf die oben entwickelten, oder ihnen ähnliche Resultate gelangt seyn. Das Bild selbst, welches Vasari aus Flüchtigkeit, oder weil er es nicht anerkannte, ganz übergeht, habe ich so wenig, als Castello überhaupt, gesehen; kann auch nicht angeben, ob es noch an derselben Stelle, oder gleich den übrigen veräußert sey. Indeß, wenn auch Manches in den sehr allgemeinen Angaben des Lanzi (die Sprüche in den Händen der Engel, die architectonische Einfassung des Ganzen) die Möglichkeit nicht auszuschließen scheint, daß in jenen örtlichen Traditionen einiger Grund, das Bild also dem beschriebenen der Nonnen des heiligen Anton von Padua etwa gleichzeitig sey; so wird doch, da Lanzi die früheren Kunststufen des Raphael nicht hinlänglich unterschieden hat, auf dessen Zeitangabe so wenig, als auf sein Kunsturtheil zu bauen seyn. Um so weniger, da ihm das Bild des Gekreuzigten, damals noch zu Castello in der Kirche S. Domenico, beynahe gleichzeitig (circa quel tempo) zu seyn schien.

Dieses Gemälde, welches gegenwärtig zu Rom die Gallerie des Cardinal Fesch verschönt, zeigt am Fuße des Kreuzes die Worte: RAPHAEL VRBINAS P.; das Jahr ist nicht angedeutet. Es bildet indeß, ungeachtet der trügerischen Versicherung des Vasari und Lanzi, daß man dasselbe von den Werken des Perugino kaum unterscheiden könne, doch sowohl in der Anordnung, als in der Zeichnung und im Auftrage, bereits den Uebergang zu einer bestimmten, neueren

Richtung Raphaels. Es muß daher, wenn auch nur um Monate, doch immer später seyn, als das berühmte Sposalizio. Das letzte Werk, dem Vasari, Fortschritte annehmend (als wenn jedes Spätere nothwendig auch ein Besseres sey), ebenfalls den Vorzug gab, enthält an dem Tempelgebäude des Mittelgrundes, die unverdächtige Aufschrift: RAPHAEL. VR. BINAS MDIIII. Diese Jahreszahl wird uns für das Jahr der Vollendung gelten müssen; wohl selbst für den Anfang des Jahres, da Raphael schon im Verlaufe des folgenden jenen ganz neuen Weg eingeschlagen hatte, zu welchem das Bild des Cardinal Fesch den Uebergang macht, und auf welchen wir später zurückkommen werden.

Ueber die Anordnung, den allgemeinen und besonderen Charakter der einzelnen Figuren habe ich nichts zu sagen; durch beliebte Kupferstiche ist das Bild auch bey denen bekannt, welche das Original nicht gesehen haben. Nur bemerke ich, daß in dem noch wohlerhaltenen, doch leider der Sonne bisweilen ausgesetzten Originale die Pinselführung geistreich modellirend, der Auftrag pastos und markig ist, auch bereits durch jene schon berührten, weißlichen, doch lichtvollen Töne der Carnation sich auszeichnet, welche unter den sparsamen äußeren Kennzeichen raphaelischer Gemälde das standhafteste, untrüglichste seyn möchten; auch, daß in den Köpfen, besonders in den ältlichen, viele Bildnisse vorkommen; endlich, daß in dem Bau der Gestalten bereits jene Neigung zum Schlanken, ja übermäßig Verlängerten hervortritt, welche, wie ich nachweisen werde, in der nun bald eintretenden Epoche Raphaels wiederholt sich bemerklich macht *).

*) Der Padre Gualielmo della Valle, zum Vasari, will, daß im Oratorio zu Città della Pieve die Anbetung der Könige mit dem J. 1503,

Doch, ehe ich dieſe erſten Symptome einer vorübergehenden Hinneigung zum Willkührlichen, Flüchtigen, bis zum Gezierten Anmuthigen, weiter verfolge, werde ich Einiges dem Poſalizio ſich näher Anſchließende, ihm wahrſcheinlich Gleichzeitige, oder nahe Vorangehende einſchalten müſſen.

Unter den Arbeiten der bezeichneten Claſſe gewähre ich bereitwillig der Pieta des Grafen Toſi zu Brescia die erſte Stelle. Die Höhe dieſer kleinen Tafel beträgt etwa fünf Viertheile eines rheiniſchen Fußes; die Breite drey. Nach dem Herkommen, eine entkleidete Halbfigur; die Stellung, die Lagen der Glieder und Formen, hier nach einem wunderbaren Schönheitsgefühle in den engen Raum wohl eingeordnet. Der Ausdruck in dem ſchönen Antlitz, die reinen, züchtigen Formen, die edle Haltung des Bildes, der rechte Arm, bis zum Gelenke anliegend, von dieſem aus ſanft erhoben zum Segnen.

Leider hat dieſes köſtliche Bildchen der Reſtaurator ſo glatt gerieben, daß nur an einzelnen Stellen, unter den Augen,

---

welche gemeiniglich dem Pietro beygemeſſen wird, von Raphaels Hand a freſco gemalt ſey. Im Allgemeinen iſt dem Urtheil dieſes anmaßlichen Mannes wenig zu trauen; indeß giebt ſeine Beſchreibung des Werkes, welches ich nicht geſehen, ſeiner Vermuthung einen Anſtrich von Wahrſcheinlichkeit. Ein deutſcher Künſtler, welcher des della Valle Vermuthung nicht kannte, ſchrieb mir: „Die Anbetung der Könige von Pietro gehört zu dem Minderwichtigen, welches von dieſem Meiſter mir zu Geſicht gekommen. Nahe geſehn, erſcheint es als eine farbige Kreidezeichnung, ſo ſtark iſt es ſchraffirt.“ Dieſe Angabe ſcheint jene Vermuthung zu unterſtützen. Der Künſtler ſuchte Pietro, fand etwas von ihm Abweichendes, daher ſein Mißfallen. Die Schraffirungen, welche Raphael noch in der Diſputa beybehalten, ſind das Zeichen eines ungeübten Malers al freſco, welcher mehr beabſichtigt, als er auf ein Mal hervorbringen kann. Es verlohnte, an Ort und Stelle zu unterſuchen, ob das Werk des jungen Raphael werth ſey.

an der linken Hand, einige Spuren raphaelischer Modellirung wahrzunehmen ſind. Auch zeigt es an vielen Stellen unwillkommene Retouchen.

Der linke Arm ſchließt ſich, wie abſichtlos den Blick auf die Seitenwunde lenkend, dem Leibe näher an, als der ſegnende rechte. Mit dem glücklichſten Tact für das Angemeſſene iſt beſonders in der Hand das Modell benutzt; ſonſt der Oberarm, wie es auf früheren Stufen den redlichen Zeichnern wohl begegnet, etwas lang genommen, die einzelnen Formen zu ſehr hervorgehoben. Raphael ſcheint eben damals ein beſtimmtes jugendliches Modell fleißig benutzt zu haben, welches in den Figuren des Spoſalizio, der Bekleidung ungeachtet, ſich fühlbar macht, und in der bekannten Sammlung von Handzeichnungen, ſonſt im Beſitze des Malers Boſſi, jetzt in der Akademie der Künſte zu Venedig, wiederholt, in Studien, vorkommt.

Dieſe Zeichnungen, gegenwartig ſieht man ſie vereinzelt an den Wänden eines inneren Zimmers der Anſtalt aufgeſtellt, enthalten zugleich mit älteren und neueren Stücken eine nicht unwichtige Zahl von Studien Raphaels, deren ächte meiſt der Epoche des Spoſalizio angehören. Es finden ſich unter denſelben Studien zu Figuren der Libreria im Dome von Siena, zum Kopfe des Johannes in der Krönung der Jungfrau, ſonſt in S. Francesco zu Perugia, jetzt in der vaticaniſchen Gallerie.

Schöner, tiefer, gefühlvoller, dem Bilde zu Brescia ähnlicher iſt freylich die wundervolle Zeichnung der Bibliothek Ambroſiana zu Mailand, in der Sammlung des weyland Padre Reſta, Fo. b. Dort wird ſie dem Piero della Francesca zugeſchrieben, ein Name, auf welchen Alles paßt, weil mit

demſelben gegenwärtig keine Vorſtellung zu verbinden iſt; den ſelbſt Vaſari ſichtlich mehr aus Patriotismus begünſtigt. Indeß, ungeſehn, daß unſere Zeichnung im Saume ein R. zeigt, welches nicht zufällig, noch eingeſchoben zu ſeyn ſcheint, bezeugt Form, Wendung, Ausdruck, Zeichnungsart, daß ſie dem Raphael von Urbino, und zwar der Epoche ſeiner Wirkſamkeit angehöre, welche uns gegenwärtig beſchäftigt.

Sie iſt auf grundirtem, mit Bleyweiß überzogenem Papier in Sepia, Zinnober und Weiß ſchraffirt. Der Gegenſtand: jugendlicher Chriſtuskopf, etwas zur Seite geneigt, der Hals bis zum Anſatze der Schulter. Der Kopf iſt jenem in der eben beſchriebenen Pieta nicht unähnlich, doch wahrſcheinlicher vorbereitendes Studium zu einem anderen Bilde, welches, aus dem Hauſe Inghirami veräußert, im Jahre 1818, von der Majeſtät Ludwigs, Königs von Bayern, für Deſſen reiche Kunſtſammlung erſtanden wurde.

Der Gegenſtand des bezeichneten Bildes iſt die Auferſtehung des Erlöſers. Obwohl die Figur des Heilands, welcher hier nicht ſchwebt, ſondern auf dem Rande des Grabes ſteht, an verwandte Motive des Perugino erinnert, ſo iſt doch das Antlitz beſeelter, in den Formen des nackten Oberleibes, beſonders jedoch in den Händen mehr unmittelbare Beobachtung und Kenntniß der Natur, als ſelbſt in den beſten Arbeiten des Pietro je ſich verräth. Wenn die ſchlafenden Soldaten ihm frey nachgeahmt ſind, ſo iſt doch der fliehende im Mittelgrunde neu, die Landſchaft reicher, mehr Kraft und Klarheit in der Carnation. Auf dem Schilde des einen Wächters zeigen ſich Spuren der Worte: RAPHAEL SANTIVS. Indeß iſt ihre Aechtheit der Uebermalung willen zweifelhaft. Auch pflegen auf den Altarſtaffeln die Aufſchriften nicht angebracht zu werden.

Mit dieſem Bilde zugleich ward ein gleich groſſes, die Taufe Chriſti, erſtanden; beide ſcheinen, ihrer öligen Ueberzüge ungeachtet, a tempera gemalt zu ſeyn; vielleicht, weil ſie, obwohl in Oel, doch wie a tempera behandelt ſind, was in den früheren Arbeiten Raphaels nicht ohne Beyſpiel iſt. Gewiß ſind beide Ueberreſte einer Altarſtaffel von beſonders ſorgfältiger Behandlung und ungewöhnlicher Höhe; denn an den Rückſeiten waren, als ich ſie ſah, Spuren der Säge bemerklich, welche das früher ſtärkere Brett in ſeiner Dicke durchſchnitten hatte. Ich ſetze hier als bekannt voraus, daß bey Gemälden, welche von Anbeginn die Beſtimmung erhalten, in Rahmen aufgehängt zu werden, die Tafeln auch darauf eingerichtet, das iſt, in gehörigem Maaße verdünnt werden. Bey verſchiedenen älteren Gemälden Raphaels, denen dieſe Zierde vormals ſicher nicht gefehlt hat, verſäumte Vaſari die Gegenſtände des Gradino anzugeben. Es können daher noch immer vergeſſene Arbeiten dieſer Art an das Licht treten. Kürzlich brachte man ſolche Stücke zu Rom in den Handel, deren Aechtheit, ich habe ſie nicht geſehn, von Kennern anerkannt, doch ihr trauriger Zuſtand nur um ſo mehr bedauert wurde. Auch ſcheint die Anbetung der Könige in der Gallerie des königlichen Schloſſes Chriſtiansburg zu Copenhagen, obwohl ſehr glatt gerieben, auch ihrer Velaturen beraubt, einem raphaeliſchen Gradino derſelben Kunſtſtufe entnommen zu ſeyn. Drey kleine Runde, welche auf ſchwarzem Grunde zwey Schutzheilige von Perugia (S. Lodovico und S. Ercolano), und das mittlere eine Pieta enthalten, wurden mir, als Ueberreſte des Gradino der Krönung der Jungfrau, ſonſt in S. Francesco zu Perugia, von den Vorſtehern dieſer Gemeinde abgetreten. Ich hatte das Glück, ſie der königlichen Hoheit des Kronprinzen von Preußen darbringen zu dürfen,

dessen für jedes Edle und Hohe empfängliche Gemüth dieses Opfer zu würdigen gewußt. Der bekannteste Kunstfreund, Herr Wikar, Maler, zu Rom, besitzt ein viertes Rund mit einer heiligen Katharina, welches demselben Gradino angehört und mit den übrigen Stücken gedient hat, entweder kleine Vorsprünge zu verzieren, oder auch längere Abtheilungen von einander abzusondern. Auch dieser mit den äußeren Kennzeichen Raphaels sehr vertraute Kenner, vormals ästhetischer Commissar der französischen Republik in der Zeit ihrer Ausbreitung über Italien, war der Abkunft seines Fragments sehr gewiß, was die Vermuthung erweckt, er kenne dessen Ursprung.

Zwey Zeichnungen, deren schon Vasari allgemeinhin erwähnt, stehen nach ihrem Charakter dem Sposalizio sehr nahe; die eine im Hause Baldeschi zu Perugia, die andere unter den Handzeichnungen der florentinischen Gallerie der Uffizy; beide Entwürfe für Wandgemälde des Chorbüchergemaches (libreria) im Dome zu Siena, beide in derselben Manier, braun mit Sepia getuscht, und, kaum noch bemerklich, mit Deckweiß nachgehöht.

Hier begegnen wir von Neuem jener vorwitzigen Willkührlichkeit, welche der modernen Kunsthistorie so häufig für Kunst und Kennerschaft gilt. Vasari, die Quelle, aus welcher hier allein geschöpft wird, sagt im Leben des Pinturicchio: „Raphael machte die Entwürfe und Cartons für sämmtliche Darstellungen," und dagegen im Leben Raphaels: „er habe für jenes Werk einige Zeichnungen und Cartons gemacht." Vasari war demnach nicht gewiß, ob Raphael nur einige, oder alle Darstellungen entworfen; ob er nur Skizzen und Entwürfe, oder ausführliche Zeichnungen in der Größe

der Gemälde gemacht habe. Gegen das letzte sprechen zwei gleich erhebliche Umstände. Der eine: daß nun seit dreyhundert Jahren kein eigentlicher Carton irgend einer der zahlreichen Darstellungen der Libreria an das Licht getreten ist; der andere: daß die Gemälde selbst in keinem Theile so streng, durch Beobachtung, oder ernstliche Ueberlegung ausgebildet erscheinen, daß man genöthigt, oder nur berechtigt wäre, anzunehmen, sie seyen mit Hülfe und nach der Vorschrift von Cartons im eigentlichen Sinne ausgeführt, deren Gebrauch überhaupt damals noch nicht allgemein war.

Es bliebe demnach nur so viel auszumachen, welcher von beiden entgegengesetzten Angaben des Vasari man zu folgen habe. Lanzi versichert *): es befriedige ihn die erste mehr, als die andere; seine Gründe sind indeß von so leichtem Gehalt und so leichtfertig hingeworfen, daß sie der Kritik keine Anknüpfungspunkte darbieten. Auch wird es unnöthig seyn, sie ernstlich zu nehmen, theils weil sie darauf nicht Anspruch machen, theils, und besonders, weil es sich aus dem Thatbestande ergiebt, daß jene Darstellungen aus dem Leben Pius II. in der Libreria des Domes nicht wohl sämmtlich von Raphael können entworfen seyn.

Daß bisher nirgendwo andere, als die genannten Zeichnungen sind gesehn und erwähnt worden, möchte dem Zufall beyzumessen seyn, weßhalb ich auf diesen Grund verzichten will. Allein woher die Zeit nehmen? Sehr genau wissen wir nicht, wann man begonnen habe, in der Libreria zu malen; doch in Ansehung des Umfanges der Unternehmung und der Gewißheit, daß sie längst vor dem Todesjahre Pius III.

*) Lanzi, sto. pitt. scuola Rom. ep. seconda

(1503) muſt in Arbeit genommen ſeyn, wird es höchſt unwahrſcheinlich, daß Raphael den erſten Gedanken des Ganzen gefaßt, und die einzelnen Darſtellungen ſämmtlich entworfen habe. Wie jung mußte er ſeyn, als das Werk begonnen wurde; wie mannichfach ſahen wir ihn während eben dieſer Jahre beſchäftigt. Indeß bedarf es, eine ganz willkührliche Annahme zu widerlegen, keiner ſo weit hergeholten Gründe; die Sache ſpricht für ſich ſelbſt; denn mit Ausnahme derjenigen Darſtellungen, deren Entwürfe von Raphaels Hand noch vorhanden ſind, widerſtreben alle übrigen dem Charakter ſelbſt ſeiner frühen und früheſten Zuſammenſtellungen durchaus, unterbricht und verknüpft in ihnen keine Art gegenſeitiger Beziehung die quadratäre Anhäufung ihrer zahlreichen Figuren.

Vaſari ſpricht unter allen Umſtänden nur von Entwürfen und Zeichnungen; doch, nicht befriedigt durch die möglichſt weite Ausdehnung des Sinnes ſeiner Angaben, gefällt man ſich, dem Raphael ſelbſt deren maleriſche Ausführung beyzumeſſen. Wer den naiven Localpatriotismus italieniſcher Städter kennt, den wird es nicht befremden, wenn auch die Sieneſer einem der gerühmteſten Werke ihrer Stadt durch einen ſolchen Namen gröſseres Anſehn zu verleihen wünſchen. Dieſe haben den Bottari überredet *), dem wiederum Lanzi gefolgt iſt. Bottari indeß begnügt ſich, in dem letzten, gegen die Kirche gewendeten Bilde, der nach 1503 gemalten Krönung Pius III., Raphaels Hand, „ſogar deſſen Färbung“ wahrzunehmen (ſeine Färbung in einem Mauergemälde? woher nimmt er die gleichartigen und gleichzeitigen Gegenſtände der Vergleichung?). Lanzi aber ſagt zu dieſer Bemerkung:

*) S. denſelben zum Vaſari, in der röm. und neueren Edd.

„es ſcheint alſo, daß Raphael bis zu der letzten Darſtellung fortgefahren habe, an dem Werke zu arbeiten," knüpft an dieſe Worte Lobſprüche auf das Ganze, als eines Werkes, welches dem Raphael in Anſehung ſeiner Jugend die gröſte Ehre bringe, faſt unerklärlich ſey, ſo daß er durch den Kunſtvortheil weltmänniſch leichter Tranſitionen Raphaels Theilnahme an der maleriſchen Ausführung des Werkes behaupter, ohne der Mühe ſich unterzogen zu haben, ſie zu zeigen und zu beweiſen.

Sichtlich haben in der Libreria viele Gehülfen die Hand angelegt; in der Krönung des Aeneas Sylvius zum officiellen Poeten iſt des Soddoma Hand, Geiſt und Geſchmack unverkennbar. Man vergleiche dieſes Bild mit den faſt gleichzeitigen Wandgemälden im groſſen Hofe des Kloſters Monte Uliveto maggiore. An anderen Stellen macht ſich Pacchiarotto bemerklich, hier den al guazzo Gemälden auf Leinwand ähnlich, welche in der Kirche der Olivetaner auſſerhalb des Städtchens S. Gimignano gezeigt werden. Anderen, minder bekannten Gehülfen iſt das Geringere in dieſen Ausführungen beyzumeſſen, Einiges dem Unternehmer ſelbſt. Raphaels Hand indeß verräth ſich nirgends; nicht einmal in den beiden Gemälden, welche ſicher nach ſeinem Entwurfe ſind ausgeführt worden.

Jegliche Spur jenes lebendigen, feinen Naturells, welches in beiden Zeichnungen ſich ausdrückt, jener bis in das Untergeordnete ſinnvollen Abſichtlichkeit, welche in beiden die Bewunderung der Kenner macht, iſt in deren maleriſcher und vergröſierter Ausführung ausgelöſcht. Die zierliche Beſtimmtheit in der Andeutung der Formen in Stirn und Naſe, im Kinne, in den Backen, welche in beiden Zeichnungen ſo oft

an die Köpfe des Sposalizio erinnert, ist in den so viel grösseren Gemälden nicht allein, wie bey eigener Ausführung hätte eintreten müssen, nicht weiter gebildet, sogar durchaus verwischt. Die jugendliche Figur zu Pferde, welche für Raphaels Bildniß gilt, hat in der Zeichnung (der florentinischen) eine durchaus verstandene, schön motivirte Bekleidung; in dem Gemälde hingegen sinnloses, steifmaniertes Gefälte. Besser ist allerdings die Ausführung des anderen Bildes, dessen Zeichnung zu Perugia; ich glaube, daß Pinturicchio darin selbst Hand angelegt habe. Dessenungeachtet treffen auch diese manche der obigen Vorwürfe, sind darin Zusätze und Abänderungen des ursprünglichen Entwurfes enthalten, welche deutlich an den Tag legen, daß Raphael weder die Zeichnung selbst in Siena gemacht, noch deren vergrößerte Ausführung geleitet haben konnte.

Der Gegenstand des letzten ist: die erste Begegnung Kaiser Friedrichs III. mit seiner Braut, einer Prinzessin von Portugall. Dieses Ereigniß fand an einem Thore von Siena statt, wo man zu dessen Andenken eine Säule aufgerichtet hat. Pinturicchio ließ diese Stelle, sogar das Denkmal, aufnehmen und im Hintergrunde der Darstellung anbringen; im Vorgrunde führte er Bildnisse ein, von ausgezeichneten sienesischen Personen. Allein die raphaelische Zeichnung im Hause Baldeschi enthält, weder die Andeutung der Bildnisse, noch im Hintergrunde Anderes, als die einfachste Andeutung von Linien der Gegend von Perugia. Es hätte, wäre diese Zeichnung in Siena entstanden, nahe gelegen, alsbald den Hintergrund anzudeuten, wie der Unternehmer ihn wollte. Die Composition der Figuren mußte so eingerichtet werden, daß nahe Gebäude nicht gänzlich verdeckt wurden. Daß man die neuen

Figuren, daß man den Hintergrund, beide ohne raphaelisches Liniengefühl, in die Composition eingeschoben, eingedrängt habe, ist nicht schwer aufzufassen.

Raphael scheint demnach diese größte Unternehmung des Pinturicchio nur abwesend unterstützt zu haben. Vasari hingegen erzählt: „Pinturicchio habe den Raphael, als einen trefflichen Zeichner (versiehe, Erfinder), nach Siena berufen, wo derselbe ihm einige Zeichnungen (Entwürfe) machte. Daß er jedoch damit nicht fortgefahren, sey daher entstanden, daß Raphael, als er von einigen zu Siena anwesenden Malern die Cartons von Michelangelo und Lionardo, für den großen Saal des alten Palastes, habe rühmen hören, jene Arbeit beseitigend nach Florenz gezogen sey." Ob Vasari, welcher der poetischen Neigung, Uebergänge zu machen, Entschließungen zu motiviren, überhaupt nachzugeben gewohnt ist, hier ebenfalls nur sich ausgedacht habe, was den Umständen angemessen schien, oder im Gegentheil achtbaren Quellen und Traditionen gefolgt sey, ist nicht so leicht auszumachen. Nach Florenz konnte Raphael eben sowohl über Siena, als auf einem anderen Wege gereiset seyn, den Freund im Vorbeyziehn besucht, obwohl, nach den Gründen, welche ich angegeben, nicht leicht an der Arbeit anwesend Theil genommen haben. Doch fragt es sich, ob die Zeit, in welcher das Werk noch in Arbeit war, mit Raphaels erster florentinischer Reise zusammenfalle; worüber Vasari weder Auskunft ertheilt, noch selbst ertheilen konnte, weil er, der überhaupt die sicheren Zeitbestimmungen nicht hinreichend würdigte, auch in dieser Beziehung versäumt hat, sich eine Gewißheit zu erwerben, welche damals ganz leicht mußte zu erlangen seyn.

Aus den Aufschriften zweyer Gemälde, glaube ich, deren

Charakter hinzugenommen, darlegen zu können, daß Raphaels erste Ausflucht nach Florenz zu Ende des Jahres 1504, oder zu Anfang des folgenden, kurz an der Grenze beider Jahre sich müsse ereignet haben. Das Sposalizio, mit dem Jahre 1504, zeigt, nach meinen Wahrnehmungen, noch keine Spur der Bekanntschaft mit florentinischen Richtungen und Vorbildern *). Hingegen ist an dem Wandgemälde im Kloster S. Se-

*) S. Lett. sulla pitt. etc. ed. Mil. To. I. lett. I. prima ottobre 1504, den Brief, worin die Herzogin von Urbino den Raphael dem Gonfaloniere von Florenz, Soderini, empfiehlt. Der Brief der Herzogin hat in allen Formen das Ansehn der Aechtheit; auch ist kein Grund denkbar, weßhalb ein solcher Brief erdichtet worden sey. Unter diesen Umständen wird man dessen Aechtheit nicht wohl um eines einzigen Satzes willen verwerfen können, dessen gezwungene und fehlerhafte Construction, auch abgesehen von der Unvereinbarkeit mit den Entdeckungen des Punaleoni, den Verdacht erweckt, daß der Abschreiber ihn nicht richtig gelesen und nach seiner Ansicht darin geändert habe. Dieser Satz lautet nach dem Abdrucke der obigen Ausgabe der Lettere sulla pittura. Et perchè il padre so ebe, é molto virtuoso et é mio affezionato et così il figliuolo discreto e gentile giovane, per ogni rispetto lo amo sommamente etc. — In dieser Lesart überzeugt mich das: so ebe é, keinesweges; es ist eben so gezwungen, als unrichtig; das so, nach der Analogie damaligen Brief- und Conversationsstyles, ist sicher nichts anderes, als: suo; die Stelle aber, wo der Abschreiber ebe é gelesen, wenn Punaleoni's Angaben richtig sind, nothwendig irgend ein praeteritum: das zweite é offenbar eingeschoben. Einem wenig geübten Leser der Schriftarten jener Zeit konnte die Abbreviatur: sta°, d. i. stato, leicht als: ebe, erscheinen. Die Einschiebung dieses ebe macht aber den ganzen Satz verworren und falsch. Allem Ansehn nach hat also die Herzogin geschrieben: Et perchè il padre suo stato é molto virtuoso et mio affezionato, et così il figliuolo (semlo) discreto e gentile giovane etc. Denn unter allen Umständen ist nach figliuolo das Zeitwort ausgefallen, sey es in der Abschrift, oder schon im Originale durch ein Versehen, welches nicht ohne Beyspiel ist. — Die Abschrift,

Severo zu Perugia, mit dem Jahre 1505, die Einwirkung fremder, den Schulen von Perugia, Fuligno, von anderen Städten der Oſtſeite Mittelitaliens durchaus nicht angehörender Vorbilder ganz unverkennbar; mehr auf ſchon ſicherer Kenntniß beruhender Schwung in der Zeichnung, in den Gewändern jenes Maſſige, Breite, welches unter den Neueren Maſaccio zuerſt verſucht hat. Indeß war Raphael zu keiner Zeit ein platter Nachahmer; das neue maleriſche Element fand ihn ſchon vorbereitet, ergriff ihn, weil es mit ſeinen eigenthümlichſten Wünſchen und Abſichten wunderbar übereintraf, ihn über ſich ſelbſt aufklärte.

---

welche Bottari bekannt gemacht, iſt nach einem Exemplar genommen, welches vordem in dem jetzt erloſchenen Hauſe Gaddi vorhanden war, und gegenwärtig wohl ſich ganz verloren hat. Es fragt ſich indeß, ob dieſes Exemplar der Originalbrief geweſen; dieſen vermuthe ich vielmehr im Archiv der Riformagioni zu Florenz, welches mir nie geöffnet worden iſt. — Gewiß wird man den Brief nicht, wie es ſeit Pungileoni häufig geſchieht, ganz verwerfen dürfen, ehe man das Original geſehen und geprüft hat. Daß der Abſchreiber geändert habe, erhellt ſchon aus der Orthographie des Abdruckes. Quatremère de Quincy, hist. de la vie et des ouvrages de Raphael, p. 19. entlehnt aus dieſem Briefe (den er ohne Nachweiſung wiederum mittheilt) das Dat einer zweyten Reiſe nach Florenz, welche er, nach Lanzi, aus den eingeſtanden verworrenen Nachrichten des Vaſari hervordeutet. Beide gehen von der Meinung aus, Raphael habe in Siena gemalt, von dort aus Florenz zum erſten Male beſucht. Wie konnten ſie aber hierin dem Vaſari glauben, nachdem ſie den Beweisgrund, Michelangelo's Carton, chronologiſch als falſch erwieſen hatten? Iſt Vaſari überhaupt ein Schriftſteller, dem man auf's Wort glauben muß? Sind ſeine Angaben, wo ſie zur Hälfte falſch ſind, wie hier, nothwendig zur anderen wahr? Erweislich hat Raphael in Siena nicht gemalt; erweislich war der Carton des Michelangelo damals noch nicht vorhanden; erweislich zeigt ſich in Raphaels peruginiſchen Werken vor dem Jahr 1505 keine Spur der Bekanntſchaft mit florentiniſchen Vorbildern: demnach iſt des Vaſari leichtſinnige Angabe hier nur eben ein Uebergang, wie tauſend andere ſeines weitläuftigen Werkes.

Schon in dem Sposalizio zeigt es sich deutlich, daß Raphael über den eingeschränkten Kreis peruginischer Stellungen hinausstrebte, daß er seinen Gestalten leichtere, belebtere Wendungen zu geben trachtete, mit den Gelenken sich ernstlich beschäftigte, auf deren Kenntniß so Vieles beruht: Anmuth der Lage und Wendung, gegenseitige Beziehung und richtiger Ausdruck der einzelnen Gestalten. Gelenkigkeit wird aber durch einen schlanken Bau begünstigt; daher gleichzeitig selbst bis zur Uebertreibung schlanke Figuren, in den Studien, wie in den ausgeführten Gemälden. Gleichzeitig streift die Anmuth seiner Lagen und Wendungen nicht selten an das Gezierte. Es lag dem herrlich begabten, allein noch unerfahrenen Jünglinge nahe, diese Richtung, deren endliches Ziel unverwerflich ist, vorübergehend bis über die Grenze des Möglichen und Gefälligen hinauszuführen.

Die äußeren Grenzen der Epoche, in welcher Raphael jene flüchtigen, etwas gezierten, doch geistreich entworfenen Gemälde hervorbrachte, können mit Zuversicht angegeben werden. Das Wandgemälde im Kloster S. Severo zu Perugia hat das Jahr 1505 *). Das Altargemälde der Ortschaft Pescia blieb aber, als Raphael 1508 in Rom sich niederließ, noch unvollendet zu Florenz zurück. Freylich nun umfaßt der bezeichnete Zeitraum, von 1505 bis 1508, zugleich mit diesen etwas flüchtigen Werken jene emsigen, überlegten, gründlichen

*) Zur linken der Ergänzungen Vernaint liest man: Rafael de Urbino domino Octaviano Stephani Volaterrani priore sanctam Trinitatem angelos astantes sanctosque pinxit A. D. M. D V., und gegenüber Petrus de Castro Plebis Perusium tempore domini Silvestri Stephani Volaterrani ad dextris et sinistris dive ..... sanctos sanctasque pinxit A. D. M. D. XXI.

Studien und Gemälde, welche gemeiniglich der florentiniſchen Epoche Raphaels untergeordnet werden. Allein es darf uns nicht eben befremden, daß in jener denkwürdigen Epoche des Ringens nach höchſter Kraftentwickelung zwey entgegengeſetzte Richtungen einander ſich durchkreuzend begleiten: angeſtrengtes Studium und freyer Verſuch ſelbſtſtändiger Kraft. Denn, genau genommen, ſollte jegliche fruchtbare Geiſtesentwickelung gleiche oder ähnliche Symptome zeigen, wenn auch nicht nothwendig, wie Raphaels, in ſo vielen gänzlich verſchiedenen Productionen. Es ſcheint, daß Raphael, von Anbeginn darauf bedacht, in jedem einzelnen Bilde etwas Brauchbares und Preiswürdiges zu leiſten, abſichtlich vermieden habe, in demſelben Gemälde widerſtrebende Richtungen zu vereinigen; der Harmonie willen vorgezogen, das eine ſtreng und gründlich, das andere leicht und geiſtreich zu behandeln; auf dieſe Weiſe zugleich den billigen Anſprüchen der Beſteller und dem Bedürfniß ſeiner künſtleriſchen Entwickelung habe entſprechen wollen.

Die früheſte Spur muthiger Erprobung deſſen, was der junge Meiſter ohne erhebliches Studium durch eigene Kraft vermöge, ſcheint in der bekannten Krönung der Jungfrau hervorzutreten, welche vordem in S. Francesco zu Perugia, jetzt zu Rom in der vaticaniſchen Gallerie. Vaſari erwähnt dieſer Tafel als einer, nach ſeiner Erinnerung, täuſchenden Nachahmung des Perugino, vor allen anderen Gemälden Raphaels; doch bleibt es undeutlich, ob er ſie auch, wie Lanzi ihn zu verſtehen ſcheint, für das älteſte gehalten. Das letzte könnte man ihm nicht wohl einräumen, das erſte ebenfalls nur bedingungsweiſe. Denn es vereinigt dieſes Bild auf eine räthſelhafte Weiſe wiederaufſteigende Erinnerungen aus dem frü-

heren Jugendleben des Künstlers mit eben jenen moderneren Tendenzen, deren erste Andeutung uns eben beschäftigt hat. In dem kräftigen Tone der Färbung des Ganzen, in dem Antlitz der Jungfrau, in dem Verhältniß der inneren Gesichtstheile zu dem vollen Umrisse vieler anderen Köpfe erinnert Manches an jene älteren und ältesten Gemälde Raphaels, welche ohne Zwang aus dem Vorbilde oder der Anweisung des Perugino nicht wohl abzuleiten sind. Hingegen entwickelten sich unstreitig die Charaktere der Apostel, besonders aber die niedlichen Darstellungen im Gradino, welche gegenwärtig in eigenen Rahmen aufgestellt sind, aus Lieblings- oder Gewohnheits-Vorstellungen des Pietro; ist endlich das Bestreben, den Figuren mehr Schwung, Bewegung und Anmuth zu geben, als je in den Wünschen des älteren Meisters lag, schon über die Grenze des Richtigen hinausgeführt. Man beachte nur den enthusiastischen Wurf des Hauptes im Evangelisten Johannes. Nach allen diesen Anzeichen ward das Bild, dessen vereinzelte Alterthümlichkeiten ich gleich anfangs eingeräumt habe, später als das Sposalizio, also gegen Ende des Jahres 1501, oder auch wohl zu Anfang des folgenden beendigt *).

In dieselbe Zeit fällt denn nothwendig auch der vorerwähnte Gekreuzigte. Vasari läßt dieses Bild dem Sposalizio vorangehn und wiederum bis zur Täuschung dem Perugino gleichen. Wahrscheinlich folgte er, als er schrieb, erlöschenden

*) Nach den centurie Mss. des Tim. Bottonio, Dominicaners zu Perugia, soll dieses Bild erst im Jahr 1525 von Raphaels Schülern vollendet worden seyn; daselbst wird die Altartafel einem M. Berto benannt. Von Lasuren und vereinzelten Retouchen verstanden, mag es mit dieser Angabe seine Richtigkeit haben.

Erinnerungen, denn es ſchlieſst ſich vielmehr unmittelbar an die Lunette im Kloſter S. Severo mit dem Jahre 1505. Wie in dem Gipfel dieſes letzten, ſo auch in unſerem Bilde die ſchwebenden Engel von wirbelnder Bewegung und ſeltſam verkürzter Anſicht; zudem in den Heiligen zu Füßen des Kreuzes geſuchtere Gegenſätze der Wendungen und Stellungen. Uebrigens auch hier, wie in ſämmtlichen Bildern derſelben Claſſe, eine leichte, geiſtreiche Pinſelführung bey geringerem, kaum das Reisbley der Umriſſe verdeckendem Impaſto des Auftrages.

In ſchon berührtem Wandgemälde des Kloſters S. Severo, oben daſſelbe Motiv in den herabwirbelnden Engeln, nicht glücklicher, als dort gelöſt; die Figuren der Heiligen zu beiden Seiten des Heilands ſehr verlängert. Uebrigens darin der erſte Entwurf der Glorie in dem vaticaniſchen Wandgemälde der Diſputa, Chriſtus höchſt edel, herrlich die ihm zur Seite ſchwebenden Jünglinge, die Charaktere der ſechs Heiligen erhaben, die Behandlung der Gewandmaſſen breit und anſehnlich. Dieſes höchſt merkwürdige Bild umſchlieſst gleichſam den Keim alles deſſen, was Raphael um einige Jahre ſpäter in Rom geleiſtet, verräth das einwohnende Verlangen ſeiner Seele, zeigt, daß ſeine ſpätere, glänzende Entwickelung nicht ausſchlieſslich begünſtigenden Umſtänden beyzumeſſen iſt. In den folgenden Jahren, bis da er nach Rom gelangte, blieb freylich ſeine Kunſt den beſchränkteren Anforderungen des bürgerlichen Lebens gewidmet, oder es verſchlang ſeine Zeit das Streben nach beſtimmterem Wiſſen, in welchem er unabläſſig fortſchritt.

Aus derſelben Richtung, doch wohl noch ſpäter, in den Jahren 1506 oder 1507, muß jenes abweichende Madonnenbild entſtanden ſeyn, welches zu Rom, im Hauſe Colonna,

dann Lante, endlich im Museo zu Berlin allen Kennern für eine ungewöhnliche Production Raphaels gilt und seit längerer Zeit gegolten hat. Unter den Bildern Raphaels, deren Gegenstand Vasari nicht umständlich angegeben, könnte es dasjenige seyn, von dem er, gegen Ende der florentinischen Epoche, bemerkt: es sey nach Siena gesandt worden *). Es stört mich nicht, daß man behauptet, das Bild, welches Vasari hier im Sinne habe, sey die Madonna der königl. französischen Sammlungen, welche den Namen der belle jardinière erhalten hat **).

Bilder, welche, gleich der jardinière, eine gewisse Eigenthümlichkeit der Composition haben, pflegt Vasari zu beschreiben; die einfachen, häuslicher Andacht gewidmeten Madonnen hingegen rasch zu übergehen. Es ist daher wahrscheinlicher, daß er die Madonna di Casa Colonna gemeint habe, als eine Zusammenstellung, welche seiner Feder so viele seiner beliebtesten Motive darbot, wenn er sie überhaupt kannte, oder dem Raphael sie beymaß. Auch ist die Madonna Colonna dem Geschmacke der Sieneser wunderbar, und vielleicht absichtlich

---

*) Vita di Raf. — ed intanto fece un quadro che si mandò in Siena, il quale nella partita di Rafaello rimase a Ridolfo del Ghirlandajo, perchè finisse un panno azzurro che vi mancava. — Von diesem letzten mochte Vasari seine Kunde haben. — Vita di Ridolfo Ghirlandajo, erwähnt er desselben Vorganges umständlicher; dort nennt er das Bild: „Quadro d'una Madonna."

**) S. Bottari zur obigen Stelle. Seine Meinung ist auf Angaben und Vermuthungen des Mariette begründet, welche (lett. sulla pitt.) in dessen Briefen entwickelt sind. Andere mögen richten, wessen Vermuthung der Wahrscheinlichkeit näher kommt. — So viel ich mich entsinne, ist sogar der Name des sienesischen Edelmannes, von dem Bottari spricht, ganz unbekannt.

angepaßt. Bey ſchlanken Formen zeigt dieſes Bild eine geſuchtere Grazie, als die meiſten aus derſelben Richtung Raphaels hervorgegangenen; übrigens dieſelbe leichte und geiſtreiche Pinſelführung, denſelben dünnen Auftrag, welche allen Gemälden dieſer Claſſe eigenthümlich ſind und aus der Art ihrer Entſtehung (freyer Ergieſſung der Phantaſie) ſich bequem erklären laſſen. Dieſes gewandte, kenntnißreiche, kühne Bild haben Einige für älter halten wollen, als das ſchon erwähnte jugendlich naive, kindliche, beſchränkte, welches dieſelbe Gallerie aus der ſolly'ſchen Sammlung erworben hat.

Gleichzeitig, wohl noch um Weniges ſpäter, iſt nothwendig die Madonna di Peſcia, während der franzöſiſchen Macht die wichtigſte Zierde der Provincialgallerie zu Brüſſel, nunmehr von Neuem im Palaſt Pitti zu Florenz. Vaſari ſagt davon: „die Dei, florentiniſche Bürger, haben ihm für ihre Kapelle in ſto Spirito zu Florenz ein Gemälde aufgetragen: nach Rom abgereiſt, habe Raphael dieſes Bild unfertig zurückgelaſſen; Herr Baldaſſare Turini von Peſcia habe es ſpäter, unvollendet, wie es war, in der Pfarrkirche ſeiner Vaterſtadt aufſtellen laſſen." Gegen das Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts ward dieſe Tafel von den damaligen Inhabern des Altares dem mediceiſchen Hauſe verkauft, in Folge deſſen endlich im Palaſt Pitti aufgeſtellt. Ein dunkler Maler aus derſelben Zeit *) hat verſucht, dem Bilde durch Velaturen ein Anſehn von Beendigung zu geben; es würde ver-

*) Richa, delle chiese di Firenze, T. IX. p. 28. — „dai Dei fu data a fare a Raffaello d'Urbino una tavola per l'altare maggiore di q. Chiesa (Sto Spirito) ma non fu terminata, e benchè non condotta a perfetto termine, la volle il gran principe Ferdinando nel suo appartamento, dove la fece finire dal Cassana.

lohnen, dieſe Ueberzüge abzunehmen, welche beſonders dem Haare und Antlitz der Madonna ein fremdartiges Anſehn geben, auch ſonſt an vielen Stellen die höchſt geiſtreiche Untermalung unnöthig verdecken.

Dieſe geräumige Tafel umfaßt mit dem heil. Petrus und anderen Heiligen und Engeln die Madonna unter einem Thronhimmel von ſchwerfälliger Anlage (im Geſchmacke des Fra Bartolommeo). Zwey Engel umflattern den Thron in mehrberührter verkürzter Anſicht und ſich ſchwingender Wendung; die Jungfrau neigt das Haupt etwa gleich der Madonna Colonna, auch in den Heiligen die Wendung etwas geſucht, das Verhältniß mehr als ſchlank; zwey Knabenengel zu den Füßen des Thrones ohne ernſtliches Studium geiſtreich hingeworfen; die Umriſſe blicken überall aus dem dünnen Impaſto hervor.

Wenn über die Abkunft zweifelhafter Gemälde eine Meinung, ein Urtheil mir zuſteht, wenn es die Mühe lohnt, zu unterſuchen, ob ich in ſolchen Fällen richtig geſehn und geurtheilt habe, ſo werde ich hier, es prüfe ſie der Reiſende, Bemerkungen über ein Bild einreihen dürfen, deſſen Entwurf Raphael in der Madonna di Peſcia verjüngt zu haben ſcheint. Es befindet ſich über dem Hauptaltare der Kirche S. Girolamo zu Perugia und gilt dort, nach Traditionen, oder auch urkundlichen Beweiſen, für eine Arbeit des Pinturicchio. Dieſer Künſtler hatte bekanntlich den Erwerbsgeiſt ihm gleichzeitiger Zunftgenoſſen noch überboten, ſchlug nicht leicht eine künſtleriſche Unternehmung aus, zu deren Ausführung die Geſellen ihm niemals fehlten. Als Unternehmer verdungener Arbeiten hatte er Raphaels Talent bereits gelegentlich der Wandverzierungen im ſieneſiſchen Dome in Anſpruch genommen. Weßhalb denn nicht auch an dieſer Stelle? Zu Beweis-

ſen urkundlicher Art iſt freylich nicht viel Hoffnung vorhanden; die Vorzüge, der Charakter des Bildes, welche beide weit über den Pinturicchio hinausgehn, ſind hier die einzigen ganz ſicheren Stützpuncte.

Wie in der vorigen Tafel, ſo ſitzt auch hier die Jungfrau unter einem Thronhimmel, den Thron ſchmücken indeß zierlichere architectoniſche Theile, deren Weiß ſehr rein gehalten iſt. Ueber dem Throne regelmäßig vertheilte Cherubsköpfe, wie ſonſt in dem Raphael der Münchener (Düſſeldorfer) Gallerie; ſeitwärts umſchweben den Thron Engel in jener Bewegung und Anſicht, welche keinem der vorangehenden Bilder fehlten. Zu beiden Seiten des Thrones, auf dem Boden, ſtehen die Heiligen Franciscus, Anton von Padua, Johannes Baptiſta und Hieronymus. Der landſchaftliche Grund von vortrefflichen Linien, die Himmelsbläue nicht peruginesk dunkel, ſondern licht und ſtrahlend, wie Raphael ſie liebte. Der Kopf der Madonna nähert ſich in den Formen dem Bilde, welches die Madonna del Granduca genannt wird.

Leider iſt dieſes ausnehmende Bild ganz ungemein verwaſchen; der Kopf des heil. Franz bis auf die Untermalung. Doch nur um ſo deutlicher ſieht man die paſtoſe Helligkeit der Unterlagen. Der Kopf des heil. Hieronymus hat wenig mehr, als die Laſuren eingebüßt; er iſt ganz raphaeliſch, das iſt, colorirt, wie Raphael in der Mitte ſeiner florentiniſchen Laufbahn färbte.

Ueber das Ganze iſt ſo viel Schönheit ausgegoſſen, es zeigt ſich, bey gegenwärtigem Zuſtande, darin ſo viel techniſch Belehrendes, daß es, auch von dem Intereſſe des Namens abgeſehn immer höchſt beachtenswerth ſeyn dürfte.

Für neuer, wie dieſes, etwa dem Bilde von Peſcia

gleichzeitig, halte ich eine andere unvollendet gebliebene Madonna mit dem Kinde, Halbfigur, in der Hauskapelle der Familie Gregori zu Fuligno, welche, wenn sie überhaupt von Raphaels Hand ist, nothwendig derselben Richtung angehört, als die obigen Gemälde. Wie bey jenem von Pescia, so ist auch in diesem Bilde dem Haare der Madonna offenbar nachgeholfen, was dem Kopfe ein fremdartiges, unraphaelisches Ansehn giebt. Wahrscheinlich ward in beiden Gemälden das Haar ganz weggelassen, für die, unterbliebene, Uebermalung aufgespart. Da nun dessenungeachtet beide, nicht als Studien aufbewahrt, sondern in einer Kappelle, in einem Saale sollten aufgestellt werden, schien vielleicht der Haarschmuck kaum entbehrlich, wurde er nach den Umständen ergänzt. In dem Bilde Gregori blickt der entschlossene, bewegte Umriß ebenfalls durch das Impasto. Doch erinnere ich, daß ich dieses Bild nur bey Kerzenlicht, nicht am vollen Tage habe untersuchen können.

Das Gemeinschaftliche in diesen und anderen, wenn es deren noch giebt, ihnen ähnlichen Beyspielen schmeichle ich mir genügend ins Licht gesetzt zu haben. Es bleibt mir, zu zeigen, daß Raphael von solchen Uebungen und Versuchen selbstständiger Kraft sich unablässig zum strengsten Studienfleiße zurückgewendet habe, die Werke aufzuzählen, welche dafür Zeugniß ablegen.

Der strenge Studienfleiß bey Lösung bescheidener häuslicher Aufgaben, wie solche dem noch wenig bekannten Jüngling unter engbürgerlichen Verhältnissen gerade sich darboten, tritt uns zuerst in zweien häuslichen Andachtsbildern entgegen, welche Vasari, so deutlich, als wahrscheinlich, als seine florentinische Laufbahn eröffnend bezeichnet. Vasari erzählt: „vor

Anderen habe Taddeo Taddei den jungen Raphael geehrt, ihn stets (oder doch oft) in seinem Hause, an seiner Tafel sehen wollen; Raphael daher, um seine Dankbarkeit zu bezeugen, habe jenem zwey Bilder gemalt, das eine in der Weise, welche er beym Perugino angenommen, das andere in der später (doch zu Florenz) durch fortgesetztes Studium erworbenen." Die Gegenstände meldet er nicht; es war darin nichts Auffallendes, Abweichendes; also wahrscheinlich schlichte Madonnen, wie häuslicher Gebrauch sie damals begehrte.

Bemerken wir zuerst, daß Vasari hier bereits in dem Gebiete florentinischer Traditionen angelangt war, in welchem er überhaupt am besten zu Hause ist. Ferner, daß jene Angaben, das perugineske Wesen des einen, das florentinische des anderen Bildes, genau auf zwey andere Gemälde passen, welche seit nicht gar langer Zeit der Vergessenheit sind entrissen worden: der Madonna Tempi, welche König Ludwig von Bayern kürzlich erkauft hat, und jener anderen des Großherzogs von Toscana. Das letzte darf, seiner höheren Ausbildung ungeachtet, doch der Idee und Behandlung nach für einen Rückblick auf die Richtung gelten, welche Raphael in Perugia erhalten hatte; es kann daher bey Raphaels erstem, nothwendig kurzem Aufenthalte in Florenz und früher, als das Mauergemälde im Kloster S. Severo gemalt seyn. Das andere aber, die Madonna Tempi, verräth bey gleicher Jugendlichkeit des Sinnes, doch schon das Bestreben, der florentinischen Gründlichkeit sich anzupassen, das Schwierigere durch Beobachtung und strenges Studium zu überwinden, auch das Neue zu versuchen. Das Kind, welches die Mutter mit unvergleichlicher Innigkeit an sich drückt, kommt hiedurch in eine neue, nicht so leicht bequem und faßlich dar-

zustellende Lage; besonders war indeß die Verkürzung der Hand, auf welcher das Kind ruhet, nicht gar leicht auszudrücken; mißlungen, wie sie ist, verräth sie doch Anstrengung und ernstliche Bemühung. Daß Raphael eine solche Schwierigkeit aufgesucht und doch sie nicht überwunden hatte, bezeugt, daß er damals in der florentinischen Richtung noch ein Neuling war. Demnach dürfen beide Bilder, bey deren innigster Sinnesverwandtschaft, uns den Uebergang bezeichnen, auf welchen Vasari hinzudeuten scheint.

Die Madonna del Granduca habe ich zu Würzburg in vortrefflichster Erhaltung stundenlang besehen; es ist nicht möglich, den Pinsel geistreicher zu führen, sinnvoller zu modelliren. Seither ist dieses schöne Gemälde wiederholt gereinigt, der Firniß erneuert, durch Abglättung die ursprüngliche Modellirung verwischt worden. Mehr und mehr wird es Gewohnheit, die Kunstwerke nur noch auf ihr Ganzes anzusehn, die einzelnen Evolutionen des Geistes, die Feinheiten aus den Augen zu lassen; und, wenn es so fortgeht, wird man am Ende auch mit leidlichen Copien sich vollkommen begnügen, der Originale ganz entbehren können. Daher die auffallende Gleichgültigkeit bey täglich sich wiederholenden, gänzlichen Umgestaltungen der größten Meisterwerke, das Fehhlocken, der Jubel über das neue Kleid, welches sie angethan.

Die Madonna Tempi hingegen hat zwar einige nicht störende Oelretouchen von altem Dat, ist jedoch nicht, gleich jener anderen, glatt gerieben, der Velaturen, der Modellirung beraubt. Deutlich sieht man daher noch immer, daß sie jene Sicherheit der Modellirung nie erreicht hat, welche die Madonna del Granduca vormals darlegte. Einige Unbehülflichkeit begleitet auch bey schon gewandten Meistern nothwendig

das Einſchlagen ganz neuer Richtungen. Was übrigens dieſes herrliche Bild der Idee, dem Style, der Innigkeit nach gewähre, bedarf, ſeitdem es in die Sammlungen einer der beſuchteſten Hauptſtädte übergegangen iſt, für deutſche Leſer wohl keiner Andeutung.

Seit Kurzem iſt im Kunſthandel, bey Nocchi in Florenz auf dem Platze la Trinità, ein allerliebſtes Bildchen aufgetreten, welches ebenfalls, wie man angiebt, dem Hauſe Taddei gehört haben und durch weibliche Erben in andere Familien gelangt ſeyn ſoll. Die urkundlichen Beweiſe ſind mir nicht vorgelegt worden, dürften übrigens nicht ſo leicht überzeugend beyzubringen ſeyn, da nicht wahrſcheinlich iſt, daß man in den Acten der Succeſſionen und Erbtheilungen die Größe, den Gegenſtand und künſtleriſchen Charakter des Bildes gehörig werde angegeben haben. Uebrigens iſt das Bild, Madonna mit dem Kinde, obwohl gegenwärtig, durch Ausfüllung der Riſſe im Fleiſche, etwas glatt und ſtumpf, doch in allen erhalteneren Theilen ſehr ſchön und nicht unwerth, irgend einer minder bekannten Seitenrichtung Raphaels beygemeſſen zu werden. Etwas kleinliche Geſichtsformen zeigt auch das Kind in dem Bilde des Grafen Conteſtabile; der volle Umriß des Geſichtes der Madonna erſcheint nicht mehr ſo fremdartig, wenn wir ihn mit den Köpfen in manchen älteren Bildern Raphaels vergleichen. In der Farbe iſt andererſeits mehr Flüſſigkeit, weniger Impaſto, als in den meiſten Gemälden unſeres Meiſters. Malte er dieſes Bildchen vielleicht unter dem Einfluß ſeines Freundes Fra Bartolommeo? Vaſari will, dieſer letzte habe auf die Färbung des Raphael eingewirkt; ich wüßte nicht, aus welchem Bilde die Wahrheit dieſer Angabe zu erweiſen wäre, wenn nicht vielleicht aus dieſem, wel-

ches vorzeiten wahrscheinlich dem Frate ist beygemessen worden, da zu München (s. v. Mannlichs Katalog) eine schlechte und schwere Copie desselben schon seit funfzig Jahren als ein Werk des Fra Bartolommeo vorgezeigt wird. Verschiedentlich haben wir gesehn, wie wenig Werth in productiven Kunstzeiten in solche, gewöhnlichere Arbeiten gelegt wurde, wie leicht man sich entschloß, für andere und im Namen anderer Künstler zu arbeiten. Die Annahme, daß Raphael dieses Bildchen, ehe er in Florenz recht bekannt geworden, dem Fra Bartolommeo und in dessen Namen gemalt habe, wäre demnach nicht von aller Probabilität entblößt. In solchem Falle würde Raphael sich bemüht haben, dem Frate ähnlich zu werden, ihm sich anzuschmiegen; wir werden sehn, daß er noch ungleich später an den Arbeiten dieses Künstlers wiederholt Theil genommen hat.

Nichts scheint indeß der Madonna Tempi näher zu stehn, als zwey Bildnisse, Agnolo Doni und dessen Gattin. Sie wurden vor wenig Jahren zu Florenz bey den Erben dieses Hauses wiederaufgefunden und glücklich für die Sammlung des Großherzogl. Palastes Pitti angekauft. Vasari scheint anzudeuten, daß Raphael diese Bildnisse zu Anfang seiner florentinischen Laufbahn gemalt habe. „Agnolo Doni, sagt er, welcher gern Kunstsachen anschaffte, doch mit möglichster Sparsamkeit des Aufwandes, trug dem Raphael, als er zu Florenz sich aufhielt, diese Bildnisse auf.“ Der neue Ankömmling mochte zu wohlfeileren Preisen arbeiten, oder Vasari es voraussetzen, als er dem Doni diesen Seitenblick zuwandte. Was nun Vasari dabey im Sinne geführt haben möge, so scheint doch das Bildniß des Gatten weniger anziehend, als das Gegenstück. Der Rücken der Gestalt drängt

ſich unbequem an den Rand der Tafel, deren linke Seite daher unausgefüllt und lückenhaft erſcheint. In der Färbung erinnert an eine Eigenheit der Schule von Perugia, welcher Raphael in früherer Zeit oft nachgegeben hat: die im Antlitz der Höhe der Formen ſehr nahe gebrachte Röthe. Hingegen zeigt die Gattin einen ſchon vollendeten Bildnißmaler. Die Carnation ein einziger, zuſammenhängender Guß, die Formen gebildet, deren Vertheilung über die gegebene Fläche harmoniſch, die Hand höchſt weiblich, die blauen Ermel von gewäſſertem Zeuge, der übrige Schmuck mit jener naiven, höchſtmaleriſchen Luſt an den ergötzlichen Spielen der optiſchen Erſcheinung, welcher Raphael bis an ſein Ende ſo gern ſich hingegeben. Deſſenungeachtet bezeugen der Schnitt der Bekleidung, deren Ausführung, beſonders einige, obwohl geringe Verſehn in der Perſpective des Geſichtes, daß er die Doni bald, wohl unmittelbar nach dem Gatten gemalt habe, zu welchem ſie offenbar das Gegenſtück bildet. Längſt haben wir uns bey Raphael an die Schnelligkeit ſeiner Entwickelung, ſeiner Uebergänge gewöhnt; es kann uns daher nicht befremden, wenn wir ihn faſt in demſelben Werke als Neuling auftreten, als Meiſter endigen ſehn.

In der berühmten Tribune der Gallerie der Uffizj zu Florenz hängt ein weibliches Bildniß, welches, bis zu jener neuerlichen Auffindung, den Namen der Dame Doni führte. Ein ſchönes, nun offenbar dem Vaſari unbekanntes, doch Raphaels ſehr würdiges Gemälde. Indeß pflegen in Bildniſſen Meiſter, welche mit ſolchen Arbeiten ſelten ſich befaſſen, ihren Charakter leicht zu verleugnen. Unter den Zeitgenoſſen der Jugend Raphaels gab es aber zu Florenz vortreffliche Anlagen, was, zuſammengenommen, Vielen nunmehr zweifelhaft

macht, ob die angebliche Dame Doni der Tribune von Raphaels Hand gemalt sey, wie bisher angenommen wurde. Obwohl von ihrer Vortrefflichkeit ganz durchdrungen, bin doch ich selbst in Verlegenheit, anzugeben, wo sie in Raphaels Werken mit Sicherheit könne eingereiht werden.

Vasari erzählt, daß Raphael für den Domenico Canigiani ein Bild gemalt habe, dessen Gegenstand er umständlich angiebt: „Die Madonna mit dem Kinde, welches dem kleinen Johannes schmeichelt; diesen hält S. Elisabeth, zum h. Joseph heraufblickend, welcher, mit beiden Händen auf seinen Stab gestützt, auf die Alte blickt." Es befand sich, als Vasari schrieb, noch bey den Erben des Canigiani. In der Folge soll es in den Besitz der mediceischen Fürsten und, als Brautgabe der Tochter Cosimus III., in das pfälzische Churhaus gelangt seyn. Gegenwärtig findet es sich, mit anderen Gemälden der ehemals düsseldorfischen Gallerie zu München.

Manche Beschädigung hat dieses schöne Bild erlitten. Vor etwa funfzig Jahren, man nennt den Thäter, ward die Glorie der regelmäßig geordneten Cherubköpfe über dem Haupte des Joseph der Laune aufgeopfert; diese Köpfe sind ausradirt, oder abgehoben. Man sieht ihre Stelle gegen das Licht im blauen Himmelsgrunde, welcher nothwendig schon beendigt war, als Raphael die Umrisse auftrug, deren Eindruck noch gegenwärtig wahrgenommen wird. In einer alten Copie der Sacristey von S. Frediano zu Florenz, sieht man, wie jene gewesen. Auch sonst ist das Bild beschädigt, Lasuren sind hie und da verwaschen, selbst das Impasto ist an einigen Stellen angegriffen; in den Gewändern zeigen sich Oelretouchen. Dessenungeachtet bewahrt dieses Bild, besonders der Johannes, die Landschaft, von seiner ursprünglichen, von

Va-

Vasari hochbewunderten Schönheit genug, um außer Zweifel zu stellen, daß es von Raphael nicht gar lange nach der Madonna Tempi und vor der Madonna del Cardellino gemalt sey, welche letzte Vasari freylich früher anführt, doch nicht deutlich ausspricht, ob er sie für älter halte, als die unsrige.

Man hat indeß dem Münchener Bilde die Originalität streitig machen wollen. Im Jahre 1766 hatte zu Florenz ein Bild sich angefunden, über dessen Entdeckung zwey Noten des römischen und florentinischen Herausgebers der Künstlerleben des Vasari Auskunft geben, welche auch der sienesische aufgenommen hat *). Lanzi gehet auf gewohnte Weise darüber hin **). „Vasari, sagt er, versetze dieses Bild in Raphaels zweite (florentinische) Epoche; allein auf dem des Marchese Rinuccini habe man das Jahr 1516 gelesen.“ Vielleicht ward schon zu Lanzi's Zeit die Aechtheit des Bildes in Zweifel gezogen und umging Lanzi, als Hausfreund des Käufers, die verletzliche Frage. Von München aus ward ich aufgefordert, dieses Bild, welches der Marchese Rinuccini, wie man sagt für. 16000 Kronen, erkauft hat, näher zu untersuchen, zur Entscheidung zu bringen, ob es wirklich die Originalität des Münchener Bildes in Zweifel stelle.

Nach viel vergeblicher Bemühung gelang es mir im J. 1818, von den erheblichen Sammlungen des Hauses Rinuccini wenigstens dieses eine Bild besichtigen zu dürfen. Ich hatte mindestens eine Copie aus der Zeit des Originales erwartet, fand aber ein ungleich späteres Bild, welches auf die Hand eines niederländischen Malergesellen schließen läßt. Alpenformen in dem gläsern durchsichtigen Landschaftsgrunde;

*) Vas. ed. Sen. Vol. V. p. 232.

**) Scuola Rom. ep. ecc.

ſtatt des Ultramarins Smalte in dem ſonſt auch ſehr reſtaurirten Mantel der Madonna; ſtatt der regelmäßigen Glorie, von welcher in dem Münchener Bilde die Spur, in der Copie von S. Frediano die Anlage zu ſehen iſt, in dieſem verſtreute Engel durch ſchwerfällige Wolken halb verhüllt, einige derſelben frey nach Genien in der Galathea der Farneſina; die Charaktere verbildet, läſſig, gleichgültig, zum Modernen ſich hinneigend; in den nackten Theilen der Kinder oſteologiſch-anatomiſcher Prunk; in den Gewändern, beſonders im rothen Leibgewande der Madonna das Original ganz mißverſtanden. Dieſes gilt vorausſetzlich die erhaltenen, alten Theile des Bildes; ich habe ſie ſorgfältig von den Retouchen unterſchieden, welche das Ganze auf das Roheſte beſudeln. Die letzten werden des Ignazio Hughford Werk ſeyn, der auch in dem Verkaufe die Hand gehalten, überhaupt ſeiner Zeit in Dingen der Kunſt großes Anſehn genoß.

Den Namen Raphaels, deſſen Lanzi erwähnt, konnte ich nicht auffinden, wohl aber die Worte: A. D. M. DXVI. DIE XXVII. MEN. MAR. Was damit gemeint ſey, wage ich nicht zu entſcheiden; ſchwerlich das Dat des Bildes, wahrſcheinlich auf Unkundige berechnete Täuſchung. Unter allen Umſtänden wird ein ſo viel neueres, auch an ſich ſelbſt ganz unraphaeliſches Gemälde keinem Beſonnenen für das Original eines Bildes gelten können, welches offenbar älter iſt, mit den Angaben des Vaſari genauer übereintrifft, endlich auch durch ſeine Vorzüge Anſpruch hat, dem Raphael ohne Zweifel und Anſehn beygemeſſen zu werden.

Früher als dieſe heilige Familie des Canigiani hätte Raphael, wenn wir dem Vaſari folgen, die berühmte Madonna del Cardellino, jetzt in der Tribune der florentiniſchen Gallerie

der Uffizj, für einen anderen ſeiner florentiniſchen Gönner, den Lorenzo Naſi gemalt. Doch bleibt es zweifelhaft, ob er hier von einem Urtheil über beide Bilder beſtimmt wurde, oder nur, nach ſeiner Weiſe, von dem einen Gönner, dem Taddei, zu dem anderen, dem Naſi überging, ohne zu berückſichtigen, was daraus in Bezug auf die Zeitordnung beider Bilder gefolgert werden könne. Bey näherer Vergleichung beider Gemälde wird es ſich leicht darbieten, daß das Münchner die ſichere Formengebung, den maleriſchen Schmelz des Florentiniſchen nicht erreicht. Allerdings haben beide gelitten; doch erinnere ich mich der Madonna del Cardellino wie ſie vor ſpäteren Wiederherſtellungen beſchaffen war, wie andererſeits in der heiligen Familie zu München die maleriſche Behandlung nur um ſo beſſer ſich beurtheilen läßt, als an vielen Stellen die Unterlage aufgedeckt, die Beendigung verwaſchen iſt.

Man hat auch dieſem Bilde die Originalität ſtreitig machen, ihm alte Copieen entgegenſetzen wollen. Indeß, von ſeinen Vorzügen abgeſehn, wird es auch durch die Spuren einer alten Zertrümmerung, deren Umſtände bey Vaſari, ungewöhnlich beglaubigt. Den Gegenſtand und deſſen untergeordnete Motive beſchreibt derſelbe Schriftſteller ſo treffend, als anmuthsvoll; auch iſt der Kupferſtich des Morghen überall bekannt.

Wenn die planloſe, übereilte Aufhebung ſo vieler Kirchen und Klöſter der Kunſt, wie deren Alterthümern, da man häufig ganz kenntnißloſe Perſonen dabey anſtellen müſſen, im Allgemeinen den unſäglichſten Schaden gebracht hat, ſo ward doch andererſeits auch manches vergeſſene Stück durch die Verſetzung von einſamen Stellen in die Mittelpunkte moder-

ner Kunſtbildung der gänzlichen Vergeſſenheit entriſſen. So zwey herrliche Bildniſſe, deren weder Vaſari, noch ein anderer Schriftſteller, deren überhaupt kein ſchriftliches Zeugniß erwähnt; Bruſtbilder zweyer Mönche, welche aus Vallombroſa in die Gallerie der florentiniſchen Kunſtſchule gelangt ſind.

Nicht leicht wird ein anderes Bild ſeinen Urheber beſſer bezeugen können, als dieſe. Das eine hat die Umſchrift: D. BALTASAR MONACO — S. TVO SVCCVRRE, welche, in rechtem Winkel gebrochen und längs des Rahmens hingehend, bezeugt, daß beide Bilder nicht etwa aus einem gröſſeren geſchnitten ſind, ſondern ſtets die Gröſſe und Figur hatten, welche ſie noch gegenwärtig zeigen. Denn, ſo ſeelenvoll iſt ihr Ausdruck, daß man wohl der Vermuthung Raum geben dürfte, ſie haben vormals in einem hiſtoriſchen Andachtsgemälde Platz gefunden. Um den zweyten Kopf: BLASIO GEN. SERVO TVO SVCCVRRE. Die Profile dieſer Köpfe ſtehen einander gegenüber, ihre erhobenen Augen ſind auf denſelben Punkt, wahrſcheinlich auf ein Andachtsbild gerichtet, welches vormals in deren Mitte aufgeſtellt war. Der eine hager, die Knochenbildung ſchärfer herausgehoben; der andere rundlicher, fleiſchiger, gefärbter, aber auch, da das ſeltene Haar ſich ſchon zum Weißlichen neigt, viel ältlicher. Offenbar hat es den Künſtler lebhaft ergötzt, dieſe Individualitäten einander ſcharf und abgeſondert entgegenzuſtellen.

Der geiſtreichen Modellirung iſt in den Schatten durch Schraffirungen nachgeholfen, welche nicht ſtören, weil ſie dem Vortrage der ſpärlichen Haare ſich anſchlieſſen; oder auch weil das Ganze mehr als ein Formen- und Charakterſtudium ſich geltend macht, daher auf vollendet maleriſche Erſcheinung keine Anſprüche erweckt. Nicht ſelten bediente ſich Raphael

auch in der Oelmalerey ähnlicher Schraffirungen; doch, wie es mir vorschwebt, nur an solchen Stellen, wo die volle malerische Erscheinung ihm entbehrlich schien, wo er die Phantasie bloß leicht berühren, anregen wollte, wie bey Studien, Altarstaffeln und anderen Nebenwerken.

Meisterwerke, gleich diesen, können nur gegen den Ablauf seiner florentinischen Wanderzeit entstanden seyn. Sie nähern sich der Charakterschärfe vieler Köpfe in der Disputa, haben bey dieser Arbeit dem Künstler wenigstens mittelbar genützt; denn ich bin nicht gewiß, ob er jene Köpfe unverändert darin aufgenommen habe.

Es fehlt uns, die Epoche zu beschließen, nur noch die berühmte Grablegung im Palast Borghese zu Rom, sonst in S. Francesco zu Perugia. Frau Atalanta Baglioni, sagt Vasari, habe jenes Bild dem Raphael aufgetragen, nachdem er zu Perugia das Wandgemälde in S. Severo vollendet hatte, also ungefähr um 1506. Zu Florenz habe er darauf mit den Studien sich beschäftigt, endlich, nach Perugia zurückgekehrt, das Bild vollendet und aufgestellt. Es schwebte demnach dem Vasari vor, daß er eine längere Zeit und mit Unterbrechung daran gearbeitet habe. Umstände, welche er vielleicht von dem Jugendfreunde Raphaels, dem Ridolfo del Ghirlandajo erfragt hatte.

Eine sehr ausgebildete, mit Quadraten überzogene Federzeichnung dieses unvergleichbaren Werkes wird mit anderen Zeichnungen Raphaels zu Florenz in der Gallerie der Uffizj aufbewahrt. Vielleicht ist es nicht zu gewagt, wenn ich derselben, besonders in den Köpfen, mehr Schönheit, mehr lebendiges Gefühl beymesse, als beyweitem dem größeren Theile des Gemäldes selbst. Diesem fehlt es auch in den Tinten

nicht selten an jener Durchsichtigkeit, dem Auftrage an jener Modellirung, dem Landschaftlichen an jenem linearischen Zauber, welchen wir in Raphaels Werken dieser Zeit überall wahrzunehmen gewohnt sind. Sollte nicht Raphael, dem bereits die Aussicht auf Größeres sich eröffnete, schon in diesem Werke fremder Hülfe sich bedient haben können? In der malerischen Ausführung erinnert Manches an Züge, welche seinem Freunde Aldolfo bis in sein spätestes Alter (als er zu Florenz agli Angeli noch das Abendmahl im Refectorio malte) eigenthümlich geblieben sind. Allein auch die ängstlich genaue Vorbildung des Ganzen in jener trefflichen Federzeichnung, wie besonders die Quadrate, mit welchen sie überzogen ist, scheint bey einer Arbeit, welche Raphael selbst ganz durchführen wollte, minder nöthig, als wenn wir den Fall annehmen, den ich angedeutet habe. Wie oft habe ich das Gemälde, seine Zusammenstellung bewundernd, mir angesehn, ohne mir erklären zu können, weßhalb das Pathetische mich so kalt lasse; auch Andere beobachtet, welche, ohne mir, ohne es sich selbst einzugestehn, doch das Ansehn hatten, gleich mir den Eindruck des raphaelischen Wesens zu vermissen. Zudem ist in dem Auftrage der Farbe eine Glätte, eine Aengstlichkeit in der Nachachtung der vorgezeichneten Umrisse, welche in einem Bilde Raphaels immer befremdlich bleibt. Doch gehe ich nicht so weit, zu behaupten, daß Raphael das Bild durchaus nicht berührt habe. Im Gegentheil ich sehe seine Hand unwidersprechlich aus mehr als einem Zuge hervorleuchten; obwohl nirgends ganz so deutlich, als in den grau in grau gemalten drey christlichen Tugenden, welche vordem den Gradino des Bildes geziert haben, jetzt in der vaticanischen Gallerie in eigenem Rahmen aufgestellt sind.

Möge diese Vermuthung, welche ich mit einiger Scheu ausgesprochen, mir nicht ungünstig ausgelegt werden. Man bedenke, daß selbst Vasari an der Stelle, welche ich oben ausgezogen habe, wunderbar um den Gegenstand herumgeht, abbricht, wiederanknüpft, als habe er noch etwas zu sagen, was er am Ende verschweigt; daß er sowohl im Leben Raphaels, als in dem späteren des Ridolfo diesen als den vertrautesten Jugendfreund Raphaels darstellt, meldet, daß der letzte jenen vergeblich aufgefordert habe, an seinen römischen Arbeiten Theil zu nehmen, auch eines bestimmten Bildes erwähnt, dessen Beendigung Raphael dem Ridolfo überlassen habe. Unter solchen Umständen durfte ich, dem Bilde gegenüber, mir eine Conjectur gestatten, welcher an sich selbst nicht alle Probabilität ermangelt und genau genommen nichts Positives entgegensteht.

Wenn ich einen Theil der Ausführung dieses vortrefflichen Bildes nicht dem Raphael, sondern einer fremden Hand beyzumessen geneigt bin, so muß ich hingegen in einem bestimmten Bilde des Fra Bartolommeo di S. Marco auf Raphaels Hand aufmerksam machen. Von diesem Künstler bewundert man zu Lucca in S. Romano über einem Seitenaltare des Schiffes der Kirche einen Gott den Vater von Engeln umgeben, auf dem Boden die beiden heil. Katharinen. Ein Maler, der kürzlich das Gemälde copirt hat, will darauf die Zahl 1509 gelesen haben, welche nur auf die Beendigung sich beziehen kann, daher nicht ausschließt, daß Raphael an dem Entwurfe, wie an einzelnen Theilen der Ausführung könne Theil genommen haben. Nun findet sich auf der Gallerie der Uffizi zu Florenz (anfangs unter den Zeichnungen des Lionardo) eine ausführliche Federzeichnung der Glorie

dieſes Bildes, nicht in der eigenthümlich knickerigen Art des Fra Bartolommeo (man hat von ihm eben dort einen ganzen Band intereſſanter Handzeichnungen), ſondern in Raphaels florentiniſcher Weiſe die Feder zu führen. Schon hiedurch wird der Antheil des letzten an der Geſammtproduction höchſt wahrſcheinlich. Sieht man nun ferner die ſchwebenden, halbwüchſigen Engel in der mittleren Höhe des Bildes jenen der Lunette in S. Severo, der Glorie in der Diſputa ſo genau entſprechen, denſelben allgemeinen Zug der Geſtalt, daſſelbe Schönheitsgefühl, ſo kann es nicht fehlen, daß man dabey an Raphael erinnert werde. In früheren Jahren beſchnitt Fra Bartolommeo ſeine Formen, in ſpäteren gab er ihnen zu viel Ausladung; zu keiner Zeit war ſeine Zeichnung ganz frey von Willkühr und Manier. Wie hätte er denn eben hier ein Gefühl, eine Kenntniß der Formen darlegen können, welche, wären ſie ſein Eigenthum, ihn dem Raphael ganz gleich ſtellen würden? Allein es kommt auch die maleriſche Behandlung in Betracht. Beide Engel ſind gegenwärtig ihrer Velaturen gänzlich beraubt, ſo daß zu Tage liegt, wie die Unterlagen behandelt worden. Ihre Schattenſeiten, in der Carnation, ſind ſtark impaſtirt, leicht grau im Tone. Dieß iſt Raphaels Methode; Fra Bartolommeo aber ging in den Schatten der Carnation von braunen Lazuren aus, welche er auch in der Folge durch Halblazuren und Lazuren verſtärkte, nie mit einem ſie ganz verdeckenden Impaſto überlegte.

Raphael hat noch zu Rom eine andere Arbeit des Frate beendigt, mit dieſem zu Florenz in den freundlichſten Verhältniſſen gelebt, mit ihm über techniſche Dinge ſich ausgetauſcht; es iſt demnach in den eben mitgetheilten Bemerkungen nichts mit den Nachrichten des Vaſari Unvereinbares. Dem letzten

aber dürfen wir glauben, was er über Raphaels Verhältniß zum Frate erzählt, weil es hinsichtlich des h. Petrus im Quirinal augenfällig iſt, ſonſt aber mehr als wahrſcheinlich, daß er in allen Raphaels Aufenthalt in Florenz angehenden Dingen mündlichen Mittheilungen des Ridolfo Ghirlandajo gefolgt ſey, welcher in hohem Alter noch lebte, als Vaſari die erſte Auflage ſeiner Malerleben vorbereitete. Unverzeihlich, daß er eine ſo treffliche Quelle nicht bis auf den Grund ausgenutzt hat.

In dieſer Ueberſicht habe ich mich auf ſolche Stücke beſchränkt, welche ich zu unterſuchen Zeit und Gelegenheit gefunden. Allein es werden verſchiedene anderweitige Jugendwerke Raphaels genannt. Vaſari nennt zu Perugia in der Servitenkirche, Kapelle Annûdei, eine Madonna mit S. Joh. Baptiſta und S. Nicolaus. Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts (Morelli, guida di Perugia) glaubte man dieſes Bild noch zu beſitzen, welches ich nicht mehr aufgefunden habe, noch deſſen Schickſale kenne. Es möchten hier Verwechſelungen die Dunkelheit vermehren. — Für den Herzog von Urbino, meldet er ferner, habe Raphael drey kleine Bilder gemalt: zwey Madonnen, einen Chriſtus im Garten. Den letzten glaubte man in der Gallerie Orleans zu beſitzen, welche nun auch verſtreut iſt. Ob eine der bekannteren Madonnen vormals dem Herzoge gehört habe, iſt ungewiß. Nach Lomazzo hätte der Herzog von Urbino auch den heil. Georg beſeſſen, welcher, nach der wohlerhaltenen Pauſe unter Raphaels Zeichnungen in der florentiniſchen Gallerie um das J. 1504 gemalt ſeyn müßte. — Malvaſia, Felsina pitt., im Leben des Francesco Francia p. 11. führt zu Bologna verſchiedene dem Vaſari unbekannte Arbeiten Raphaels auf, deren eine

wohl ſeiner früheren Zeit angehören dürfte: „das berühmte presepe (Anbetung des Kindes durch die Hirten oder die Könige), von welchem Baldi ſchreibe, daß es ſchon vor der Vertreibung des Gio. Bentivoglio bey demſelben ſich befunden habe.“ Ich kann mich der Vermuthung nicht erwehren, daß jenes wunderherrliche kleine Bild des Francesco Francia in der königlichen Gallerie zu Dresden, die Anbetung der Könige, eine freye Copie, oder Nachahmung der genannten raphaeliſchen Bilder ſey. Es fällt in die beſte Zeit des Francia, in der Manier mit den lucchesiſchen Bildern zuſammen, denen es zum Gradino gedient haben könnte. Vergl. Malvaſia, welcher ebenfalls zu vermuthen ſcheint, daß Francia das Preſepe copirt habe. Wo das Original ſich befinde, iſt unbekannt.

In Perugia giebt es in den Kirchen, wie in den Privathäuſern manches Bild, welches mehr und weniger der Hand Raphaels beygemeſſen zu werden Anſpruch hat. Im Hauſe der Gräfin Alfani, eine ſitzende Madonna, das Kind ſtehend, im blauen Felde zwey Cherubsköpfe, in einem aufgerichteten Oblongo. Das Verhältniß der Tafel, die Dunkelheit der Färbung, die Stufe der Zeichnung, ſcheinen dieſes Bild in die früheſte Zeit der peruginiſchen Epoche zu verſetzen. Der Kopf der Madonna iſt ſehr geiſtig; im Saume ihres Gewandes halb verwiſchte Buchſtaben: R. VP. B..... P., was vorzüglich im VRR. unzweydeutig erſcheint. — In S. Agoſtino, an der Wand links vom Altare des Sacramentes, Madonna auf dem Throne, vier Heilige, zwey Engel in der Luft. Die Aufſchrift A. D. M. CCCCC. VIII. K. A. S. I. Im K. iſt ein I. verſchlungen; wohl KAL. AVGVSTI zu leſen. Das S. hat ein Zeichen der Abbreviatur;

vielleicht: SANZIVS INVENIT. Dem Jahre nach kann das Bild, deſſen durchſcheinende Anlage geiſtreicher iſt, als die Beendigung, unfertig in Perugia zurückgeblieben, von einem anderen Künſtler übermalt ſeyn. — In casa Domini, eine Federzeichnung zur Anbetung der Könige in der vaticaniſchen Gallerie.

Nicht ſo ganz abſichtslos habe ich die Jugendwerke Raphaels nach beſtimmten hiſtoriſchen Gründen und allgemeinen Analogieen, ſowohl den Zeitpunkt ihrer Entſtehung, als ihre Claſſe feſtſtellend, in dieſe Ueberſicht zuſammengedrängt. Denn, indem aus ſeiner Jugendzeit hiſtoriſch ſo Weniges, auch dieſes nicht umſtändlich bekannt iſt, giebt es kein anderes Mittel, das Princip ſeiner künſtleriſchen Entwickelung zu entdekken, aus welchem für die Gegenwart, wie für alle kommende Zeiten unſchätzbare Lehren ſich ableiten laſſen.

Wir haben geſehn, daß Raphael nicht, wie die gemeine Kunſthiſtorie ihn darſtellt, in einer erſten und zweyten Manier befangen war, daß er vielmehr die Erfahrungen älterer, überhaupt anderer, Meiſter für ſein eigenes Beſtreben benutzend, ohne ſich ſelbſt je aufzugeben, zu verläugnen, jene auf das Mannichfaltigſte in ſich abſpiegelte, daher in ſo viel verſchiedenen techniſchen Umwandlungen ſich zeigte, daß man wohl auch mit der doppelten Zahl nicht auskommen dürfte, wollte man durchaus darauf beharren, ſeine Jugendarbeiten nach Manieren abzutheilen. Wir haben ihn in die Richtung ungemiſcht umbriſcher Maler, auf welche Niemand bisher Rückſicht genommen, mit gröſter Hingebung eingehen geſehn; zugleich, oder auch um etwas ſpäter, in die Richtung des Pietro Perugino; bald wiederum ſelbſtſtändiger; darauf von Neuem hingeriſſen, theils von den älteren, theils von neueren

Meistern der florentinischen Schule, an welche er übrigens sich nicht anschließen konnte, ohne auch auf sie zurückzuwirken.

Die Gegenstände aber, welche die Wünsche und Bedürfnisse der Gönner ihm zuführten, sahen wir ihn stets mit lebhafter Theilnahme umfassen. Die Richtung des Alunno, des Pietro und anderer Maler desselben Bezirkes stand, wie ich früher gezeigt habe, in genauer Verbindung mit dem ascetischen Streben des heil. Franz von Assi. Für dieses fand Raphael die Empfänglichkeit noch lebendig, als er im Umkreise von Perugia zu wirken begann; daher wiederholte Versuche, im Leiden des Erlösers tiefe Schmerzlichkeit mit hoher Würde zu einigen, was ihm in der Pietà des Grafen Tosi, und sonst trefflicher gelungen ist, als jemals dem Pietro, Alunno, oder anderen Malern derselben Richtung. Seine Madonnen, seine Jesuskinder waren, so lange er den Gegenstand in diesem Sinne nahm, wehmüthig, schmerzlicher Ahndung voll. Hingegen gestalteten sich, als er später dem practischen, im Gegenwärtigen wurzelnden Sinne der Florentiner zu genügen hatte, seine Madonnen in heitere Familienscenen voll naiven Ausdruckes gesunder Lebensfreude. Auch Größeres schwebte ihm vor, wie es die Wandmalerey in dem Kloster S. Severo uns gezeigt. Indeß drängte er es seinen Gönnern nicht auf, bewahrte es still in seinem Busen, bis endlich zu Rom, unersättliche Ansprüche eines kühnen und geistvollen Beschützers selbst den vermessensten Wünschen von nun an unbegrenzten Spielraum gewährten.

III.

Raphaels Leistungen zu Rom unter Julius II.

Bis zur Mitte des Jahres 1508 hatte Raphael demnach für verschiedene Städte Italiens so viele und treffliche Werke vollbracht, daß wir auf eine frühe Verbreitung seines Künstlernamens schließen dürfen, aus welcher seine Berufung nach Rom sich hinlänglich zu erklären scheint. Wer denn auch unter den gleichzeitigen Malern würde mit Raphael, wie er schon damals war, sich haben vergleichen lassen? Etwa Michelangelo, oder Lionardo da Vinci? Der erste hatte um das Jahr 1508, nach wenigen, zum Theil nicht gelungenen Versuchen, die Malerey fast aufgegeben; des anderen grübelnder Sinn kaum jemals die höchste Erwartung nicht getäuscht. Oder Perugino und andere gealterte Maler des funfzehnten Jahrhunderts? Wie denn überhaupt, bey allgemeinem Fortschreiten, Niemand ungestraft durchaus beym Alten bleibt, so waren auch diese Künstler schon seit dem Jahre 1500 (seitdem zuerst Lionardo allein, dann auch Michelangelo der Kunst durch anatomische Forschungen neue Hülfswege eröffnet hatten) in die gleichgültigste Mittelmäßigkeit zurückgesunken. Hingegen empfahl den aufblühenden Raphael nicht allein die schönste Anlage, nein, auch die vielseitigste technische Entwickelung, Anstelligkeit, Gewandtheit, Rüstigkeit. Julius II., dessen Ruhm-

begier die Kunst umfaßte *), welcher schon früher das Ungestüm seines Temperaments, die Hartnäckigkeit seines Charakters gebeugt hatte, um durch Nachgiebigkeit den Michelangelo von Neuem an sich zu fesseln, möchte daher den Künstler gesucht haben, nicht dieser einen neuen Gönner.

Indeß erzählt uns Vasari, Bramante von Urbino, der Baumeister des Pabstes, habe aus Rücksicht auf Blutsverwandtschaft und gleiches Vaterland, hier den Vermittler gemacht, die Aufmerksamkeit seines Herrn auf Raphael gelenkt.

Nach der Analogie des Geschäftsganges bey anderen Höfen dürfen wir annehmen, daß Bramante die Künstler, deren man eben bedurfte, dem Pabste in Vorschlag brachte und im Namen seines Herrn mit ihnen unterhandelte. In so weit mag Vasari, aus welcher Quelle es sey, doch wohl berichtet seyn. Wenn er indeß hat andeuten wollen, daß Raphael einzig persönlichen Rücksichten (an Höfen, wie in den Gemeinwesen freylich ein mächtiger Hebel) seine Beförderung verdanke, so würde er hiedurch nicht den Raphael selbst, eher seine Gönner verunglimpfen. Ueberhaupt scheint Raphael auf ganz anderem Wege dem Pabste angenähert zu seyn. Von Jugend auf hatte die Herzogin von Urbino ihn begünstigt **), und gerade im Jahre seiner Versetzung nach Rom bewarb sich Raphael um eine Verwendung des Francesco della Ro-

---

*) Man lese den Namen des Cardinal Julian della Rovere in Peruginos Fresken und an anderen Stellen an verschiedenen schönen Bildstücken. Schon vor Raphaels Ankunft hatte er in Rom viele der tüchtigsten Maler versammelt.

**) S. den schon angef. Brief, Lett. sulle pitt. To. I. p. (so n allen Ausgg.)

vere bey der florentiniſchen Obrigkeit *). Er ſuchte Arbeit im öffentlichen Palaſt zu Florenz. Dieſes Geſuch mag ſeinen Gönner auf den Gedanken geleitet haben, den Künſtler nach Rom zu ziehn, was ihm leichter fallen und erfreulicher ſeyn mußte, als die nachgeſuchte Verwendung bey dem Machthaber eines fremden Staates.

Die Verſetzung Raphaels nach Rom, deren nähere Umſtände unbekannt ſind, muß im Spätjahre 1508 erfolgt ſeyn. Nach dem angeführten Briefe verweilte er noch in der Mitte des Jahres 1508 zu Florenz, lag ihm damals der Wunſch, oder doch die Hoffnung, noch fern, nach Rom zu gelangen, dort Beſchäftigung zu finden. Doch verlieren wir ſchon in den nachfolgenden Monaten zu Florenz ſeine Spur, während verſchiedene dort unfertig zurückgelaſſene Gemälde auf eine ungewöhnliche Beſchleunigung ſeiner Abreiſe ſchließen laſſen. Der Umfang und Inhalt der Werke, welche er darauf bis um die Mitte des Jahres 1511 zu Rom vollbrachte, nöthigt uns, anzunehmen, daß er bald, nachdem er Florenz verlaſſen, alſo noch im Jahre 1508, in ſeinen neuen Wirkungskreis eingetreten ſey.

Raphael begann ſeine römiſche Laufbahn in dem Zimmer des vaticaniſchen Palaſtes, welches, nach ſeiner practiſchen Beſtimmung, den Namen der camera della segnatura führte. Vaſari vermiſchte in ſeiner Beſchreibung dieſes Zim-

*) S. Vasari, ed. Sanese, To. V. Proemio della vita di Raff. d'Urb. p. 236 ss. das Ende des dort mitgetheilten Briefes, deſſen, obwohl unvollſtändiges, fac-simile bey Quatremère de Quincy hist. de la vie et des ouvrages de Raphaël, an den Tag legt, daß der ſieneſiſche Herausgeber nicht überall richtig geleſen hatte. Vergl. bey dem letzten p. 47. aus jenem Briefe abgeleitete Folgerungen.

mers die Schule von Athen mit Vorstellungen aus der gegenübersiehenden Disputa; und da es in Folge der Undeutlichkeit seiner Erinnerungen nicht erhellt, welches von beiden Bildern ihm für das ältere gegolten, so scheint man in dieser Beziehung in der Folge geschwankt zu haben. Gegenwärtig indeß bestreitet Niemand, daß unter den römischen Arbeiten Raphaels die Disputa nothwendig die älteste ist. Richtig bemerkt Lanzi, es sey dieses Gemälde zur Rechten (von der Glorie zu verstehen) begonnen worden und zeige, wenn man von dort gegen die Linke sich wende, erhebliche Fortschritte; versteht, technische; denn Raphael, welcher bis dahin nur selten in der Malerey auf nassem Kalk sich versucht hatte, war eben daher genöthigt, dieses Werk a tempera, oder mit Leimfarben, auf dem Trockenen zu übergehen, dessen er bey zunehmender Fertigkeit mehr und mehr sich überheben durfte. Hievon abgesehn, hatte der Künstler schon damals eine so hohe Stufe erreicht, daß Viele in Zweifel ziehn, ob er jemals in späteren Jahren, was den Adel der Auffassung, die Reinheit des Styles angeht, Grösseres geleistet habe, als eben hier *). Andere freylich setzen dasselbe Werk, als trocken, hart und steif, eben so tief unter die späteren, malerisch behandelten, Arbeiten Raphaels.

Für

*) Lanzi, sto. pitt. Se. Ro. Rom. — „Nondimeno chi ne rigarda ogni parte da sè, la trova d'un esecuzione così diligente e mirabile, che fin si è preteso, doversi questo quadro anteporre a tutti gli altri." Er zielt auf della Valle. Vergl. die entgegengesetzte Ansicht bey Roscoe, life of Leo X. Ed. III. p. 240., wo in der Beurtheilung dieses Gemäldes die Ausdrücke: formality of design, barbarous custom of gilding some parts of the work, the solecism of introducing a foreign light etc. — In letzter Beziehung habe T. Zuccheros das Rechte gerieben

Für den Partheylosen und Gleichgültigen müssen ähnliche Widersprüche in den Geschmacksurtheilen über denselben Gegenstand höchst befremdend seyn, häufig selbst ihn veranlassen, vom Schönen ganz sich abzuwenden. Indeß werden sie weder durch subjective Laune, noch durch objective Zweifelhaftigkeit des Schönen herbeygeführt, gehen vielmehr nothwendig hervor aus Abweichungen in der Wahl des Standpunktes, aus welchem das Schöne zu verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Personen aufgefaßt wird.

Im classischen Alterthume ward die Bewegung und was man den Ausdruck nennt, auch der Schmelz und anderweitige Sinnesreiz, bey allen vorkommenden Verknüpfungen von Linien, Figuren und Formen einem ursprünglichen (mathematischen) Harmoniegefühle unterworfen, welches, damals noch voll Frische und Lebendigkeit, unter den Neueren allgemach erloschen ist und gegenwärtig nur etwa noch in der Musik und Metrik sich behauptet. Nun verlor sich, wie in so viel anderen Beziehungen, so auch in dieser, das Eigenthümliche des classischen Alterthumes nicht so plötzlich, als man vorzeiten angenommen hat. Denn es zeigen die Bauwerke des Mittelalters sammt ihren bildnerisch malerischen Zierden, obwohl sie den Vergleich mit den classischen nicht aushalten, doch, wenn man sie mit ganz modernen zusammenstellt, noch immer ein gewisses mit technischem Unvermögen und ängstiger Befangenheit ringendes Verlangen, schöne Configurationen hervorzubringen. Diese eine Analogie mittelalterlicher und antiker Kunstbestrebungen erklärt, daß in Folge täglich zunehmender Bekanntschaft mit den Eigenthümlichkeiten ächtgriechischer Kunst die Versuche und Leistungen des Mittelalters, welche man langezeit durchaus verachtet hatte, nunmehr billiger Be-

rücksichtigung gewürdigt, auch wohl, da ein Extrem das andere hervorruft, überschätzt werden. Freylich ward jenes antike Bestreben nach Schönheit der lineariſchen Anordnung schon im funfzehnten Jahrhundert, oder in der Epoche fortgehender Erweiterungen des Kunstgebietes, in verschiedenen Schulen, vornehmlich den florentiniſchen, durch Theilung der Aufmerksamkeit in den Hintergrund gedrängt; indeß bewahrte es Perugino in großer Reinheit, ward es durch ihn auf Raphael fortgepflanzt, dessen Jugendwerke, wie in vielen anderen Beziehungen, so besonders in dieser, wie ich bereits erinnert habe, wahrhaft bezaubern. In der Disputa und in den Gemälden an der Decke desselben Zimmers ließ Raphael jene antike Gemessenheit zum letzten Male über jede andere Berücksichtigung vorwalten, unterwarf ihr noch ein Mal seine der erreichbaren Höhe schon nahe stehende Meisterschaft. Also mußten Werke, welche auch in anderen Dingen bereits die kühnsten Wünsche erfüllen, denen, welche den antiken Sinn für schöne Abgemessenheit in sich belebt, oder ihn von der Natur empfangen hatten, nothwendig die schönsten, vollkommensten Leistungen der neueren Kunst seyn.

Nun erheischt die Hervorbringung dieser Schönheit sichtlich ein deutliches Hervorheben der Linie, Absetzen der Flächen, also eine gewisse an Härte grenzende Bestimmtheit, welche Allem, was der sinnlichen Erscheinung malerischer Kunstwerke Annehmlichkeit giebt, häufig geradehin entgegensteht. Für diese letzte ward aber durch Umstände, welche um einige Zeilen später uns beschäftigen werden, eben als Raphael an der camera della segnatura fortarbeitete, der Sinn lebhafter, als jemals in den vorangegangenen Zeiten, angeregt. Es erlangte daher jene rein sinnliche Annehmlichkeit,

welche aus breiteren Licht- und Schattenmassen, mannichfachen Abstufungen und Uebergängen entsteht, Schmelz, Harmonie, Ton, Luftperspectiv, Helldunkel und anderes dem malerischen Reize Untergeordnete von nun an die gröste ästhetische Wichtigkeit, ward in der Theorie sogar dem Charakter, dem Ausdruck, überhaupt solchem, was in Kunstwerken den äußeren Sinn kaum noch berührt, hingegen schon den Geist erfüllt, das Gemüth hinreißt, ganz gleichgestellt. Aus diesem neuen Gesichtspunkte angesehen, mußten Raphaels ältere Arbeiten hart, gezwungen, ungefällig erscheinen, nur die späteren, malerischen, vollen Beyfall erlangen.

Nichts liegt mir entfernter, als dem malerischen Reize seinen eigenthümlichen Werth abzusprechen, zu bestreiten, daß er schon für sich selbst, wie bey den Holländern der guten Schule, höchlich erfreuen könne. Allein, wie die Einführung dieses neuen Schönheitselementes jene antike Abgemessenheit, welche die Disputa in so großer Vollkommenheit darlegt, nothwendig aus der neueren Kunst verdrängen mußte, so wirkte sie auch im Einzelnen nicht durchhin günstig. Einleuchtend vermag man Uebergang und Schmelz nur durch einen flüchtigeren Zug der Hand, die breiteren Massen von Licht und Schatten nur durch erhebliche Vereinfachungen in der Eintheilung der Flächen hervorzubringen. Also konnte der Künstler dem neuen malerischen Bestreben sich nicht hingeben, ohne zugleich, wie es geschehen ist, von den schlanken, gelenkigen Gestalten zu schweren und gedrängten überzugehen; in der flüchtigeren Behandlung aber mußten unumgänglich viele Feinheiten der Absicht sich verlieren. Freylich hat Raphael selbst in seinen spätesten Arbeiten höhere Eigenschaften nie gänzlich dem malerischen Reize aufgeopfert; verglichen mit seinen Zeitge-

nossen, oder mit denen, die ihm nachgefolgt sind, erscheinen selbst seine flüchtigsten Arbeiten als geordnet, sorglich behandelt, voll lebendiger Anschauung, innigen Gefühles. Dessenungeachtet zeigt sich in ihnen, wenn man sie mit der Disputa, oder mit den Gemälden der Gewölbdecke desselben Zimmers zusammenstellt, eine gewisse Lässigkeit der Behandlung *), eine gewisse Anschwellung der Formen und Gewandmassen, welche zwar den Bildnissen und bildnißartigen Gegenständen günstig ist, doch bey anderen und höheren Aufgaben häufig die ältere Weise Raphaels ersehnen läßt. Wie man denn überhaupt an der Grenze der Uebergänge von einer Richtung zur anderen leicht zu irgend einem Aeußersten sich hinneigt, so gab Raphael eben in der Schule von Athen und im Parnaß den Gestalten, besonders aber den Gewandmassen, ungleich mehr Schwerfälligkeit, dem Vortrage aber mehr Weichlichkeit, als jemals später in seinen nachfolgenden Bildern. Freylich zeigt der Parnaß im Stiche des Marcanton viel Strenge des Styles; allein man stach dazumal nicht nach Gemälden, sondern frey nach den Handzeichnungen der Künstler; und Raphaels erster Entwurf mag hier der malerischen Ausführung um einige Zeit vorangegangen seyn.

---

*) Diese Bemerkung, welche man häufig den Romantikern ganz zur Last legt, ist im Gegentheil so alt, als Raphaels Werke. Vasari (ed. P. cr. p. 86) sagt von ihm: „wenn Raphael bey seiner Manier geblieben wäre, und sie nicht hatte abändern und großartiger machen wollen, um zu zeigen, daß er eben so viel verstehe, als Michelangelo, so würde er nicht einen Theil des Namens, den er sich erworben, wieder eingebußt haben." — Halten wir uns hier an die Sache, nicht an des Vasari Lieblingsdigressionen auf Raphaels Nachahmung des Michelangelo.

Von 1508—1511 malte Raphael in dem Zimmer della segnatura. Iſt nun in der einen Hälfte dieſer Malereyen jener antike Schönheitsſinn vorwaltend, deſſen Anwendung auf die Kunſt häufig der Styl genannt wird, auch der ſtrenge, der Styl in der Strenge des Sinnes, in der anderen hingegen der maleriſche Geſchmack bereits in ſeiner Ausbildung ſehr weit vorgerückt, ſo ereignete ſich innerhalb dieſer kurzen Friſt jene denkwürdige Umwandlung, deren eigentliche Veranlaſſung noch immer ſtreitig iſt. Verſuchen wir die Umſtände zu ermitteln, welche ſie begünſtigt haben, die Perſönlichkeiten, welche dabey thätig geweſen ſind.

Wir ſuchen hier den Urſprung der neuen ſchönen Manier des Vaſari, oder, wie Andere ſagen, des maleriſchen Geſchmackes. Vaſari, dem dieſe Neuerung zuerſt als ein kunſtgeſchichtliches Moment aufgefallen iſt, würde uns dieſe Unterſuchung erleichtert haben, wenn er deren Gegenſtand ſtreng vom beynahe gleichzeitig eingetretenen Uebergange zu einer methodiſch-wiſſenſchaftlichen Zeichnungsart hätte unterſcheiden wollen. Allein im Gegentheil hat er beide, ſo ganz verſchiedene Momente verſchmolzen und hiedurch veranlaßt, daß man noch bis auf den heutigen Tag des Michelangelo anatomiſche Forſchungen ſammt den antiken, vorbildlichen Denkmalen in den meiſten Büchern des Faches unter den Urſachen jener rein techniſchen Umwandlung die erſte Stelle giebt. Indeß ſtehet die Strenge in der Zeichnung mit der Entſtehung des maleriſchen Geſchmackes (der breiten, flüſſigen, harmoniſchen Manier) in durchaus keiner Verbindung; vielmehr ſcheinen dieſe Elemente einander gegenſeitig zu widerſtreben. Denn, wie längſt vor gänzlicher Entwickelung des neuen maleriſchen Geſchmackes Michelangelo, ſelbſt Raphael, bereits ungemein

große Zeichner waren, so wurden sie hingegen in der Zeichnung in dem Maaße lässiger und willkührlicher, als ihr Geschmack mehr und mehr zum Malerischen sich hinüberlenkte. In den nachfolgenden Schulen, in welchen das Malerische durchaus vorwaltet, ward aber, wie es bekannt ist, die Zeichnung ganz schrankenlos, wie, in umgekehrter Richtung, das akademische Studium im verflossenen Jahrhunderte den malerischen Geschmack bey vielen Künstlern bis auf die Wurzel ausgerottet hat. Uebrigens bin ich bereit, den anatomischen Forschungen des Michelangelo auf Raphaels Zeichnung den entschiedensten Einfluß einzuräumen. Denn unstreitig erwarb Raphael, der aus den Schulen von Perugia und Fuligno nur eben deren conventionnelle Zeichnungsart und die Gabe glücklicher Beobachtung und Nachbildung des Lebens nach Florenz brachte, erst an diesem Orte die anatomischen Kenntnisse, welche von 1503 auf 1508 ihn schon in den Stand setzten, ganze Gemälde aus dem Geiste zu vollenden. Denn unstreitig erwarb er diese Kenntnisse, angeregt durch den Carton von Pisa und andere Jugendwerke des Michelangelo, aus deren Nachwirkung in eben jenen frey aus dem Geiste hingeworfenen älteren Gemälden Raphaels gewisse, seinem eignen Wesen fremde, Vibrationen der Gestalt allein zu erklären sind. Nicht weniger bereit bin ich, dem Mengs und Anderen einzuräumen, daß Raphael zu Rom, vielleicht schon in Florenz, mit Lust und Begeisterung antike Bildwerke sich angesehn, nutzbare Winke darin aufgefunden, Einzelnes daraus mit dem Stifte, der Feder, der Kohle sich angemerkt habe; dieses letzte jedoch mit der Einschränkung, daß für jene mechanisch emsige Nachbildung, welche in späteren Zeiten als förderſam angesehn, daher in den meisten Kunstschulen einge-

führt worden, ihm selbst, wie den damaligen Künstlern überhaupt, vielleicht die Lust, gewiß die Zeit fehlte. Die (verhältnißmäßig sparsamen) Studien nach antiken Denkmalen, welche aus Raphaels Zeitalter sich erhalten haben, lehren ohne Ausnahme, daß man nur um des unmittelbaren Nutzens willen, ohne historische Strenge, solche nachzeichnete, und auf der Stelle das Nachzuzeichnende in die eben übliche Manier seiner Schule übersetzte. Seltener sind reine Formenstudien, häufiger Composition, Typus, Costüme, das eigentliche Augenmerk des Künstlers. Nach solchen Proben aber wird, wem an historischer Wahrheit mehr gelegen ist, als an der Behauptung vorgefaßter Meinungen, beurtheilen müssen, was über das Studium der Denkmale von Vasari an mehr als einer Stelle angedeutet wird *).

Werden nun die anatomischen Studien des Michelangelo, wie Raphaels ästhetische der antiken Denkmale, zwar als et-

---

*) Die Hauptstelle im Leben des Tizian (Ed. c. P. III. p. 813.). In beiden Originalausgaben wird die, Raphael besonders angehende Stelle wörtlich wiederholt, wie folgt (Vas. ed. Torrigiani 1550. P. III. p. 618. ed. Giunti 1568. P. III. p. 73.): E con tutto che egli havesse veduto tante antiteglie e che studiasse continuamente, non aveva però per questo dato ancora alle sue figure una certa gramlezza etc. — Quatremère (p. 68 u. 83.) bezieht das nachstehende: absolute (auf jede Art künstlerischer Forschung sich beziehende) studiasse auf das vorangehende antiteglie. Ohne vorher zu ergänzen: lo studiasse, womit übrigens Vasari, wenn er selbst die Cronca nicht möchte einverstanden seyn, ist seine Uebersetzung gramm. falsch. Im Gegentheil ist, auch historisch, der eigentliche Sinn dieser schön gefaßten Stelle dieser: obgleich Raphael so viele antike Denkmale (mit Lust) gesehn und unaufhörlich (die Natur, sie nachbildend, sie analysirend) studirt hatte, so ꝛc. Q. nimmt es mit seinen hist. Belegen überhaupt viel zu leicht; hier aber tauschte ihn sein Vorurtheil für den akademischen Studienweg

was für sich Vorhandenes eingeräumt, doch ausgeschlossen von den möglichen Veranlassungen der Entstehung der neuen schönen Manier, so scheint nichts übrig zu bleiben und näher zu liegen, als bey den lombardischen und venezianischen Künstlern sie aufzusuchen. Diese haben bekanntlich durch malerischen Reiz besonders sich ausgezeichnet. Allein es fällt die Ausbildung ihrer malerischen Technik fast um ein Jahrzehnd später ein, als Raphaels, als Michelangelo's bewundernswertheste Leistungen derselben Art *). Wir werden also den Ursprung und die Entwickelung des malerischen Geschmackes in den Lebensumständen dieser letzten aufsuchen, doch vorher auch den Lionardo da Vinci berücksichtigen müssen.

Lionardo hatte die Anlagen und Neigungen eines Bildners auf die Malerey übertragen; in der allgemeineren Anordnung, in der Lage, Stellung, Ansicht der Gestalten und ihrer einzelnen Vergliederungen, war er bis zum Gesuchten gewählt und zierlich. Zudem erwarb er in der Kunst zu malen nie so viel Fertigkeit, daß er der Welt in malerischer Beziehung ein grosses Beyspiel hätte aufstellen können; denn jenes berühmte Abendmahl zu Mayland war, so viel sein unsäglich elender Zustand **) noch erkennen läßt, bei weitem mehr ein Muster kunstvoller Anordnung, als malerischer Annehmlichkeit. Indeß leitete eben jenes Streben, auf einer Fläche dargestellte Formen zu denkbar höchster Vollendung zu erheben, den Künstler auf die ernstlichste Bemühung um Be-

*) Gaudenzio Ferrari, Benvenuto Garofalo verpflanzten die Neuerung von Rom aus in die Lombardey.

**) Es ward in Auftrag des Vicekönigs (Eugen) zum letzten Male restaurirt, ganz übergangen.

leuchtung und Schattengebung, hiedurch früher, als andere, auf den Gebrauch breiterer Maſſen. Ich beziehe mich hier nicht auf das Abendmahl, wo dieſer neue Vorzug vielleicht nur halbentwickelt geweſen, noch auf den Carton mit dem Reutergefechte, den Edelincks Blatt, doch nach einer entſtellenden Copie, uns erhalten hat; ſondern auf die Unterlage eines nicht zu Ende gekommenen Bildes der Anbetung der Könige in der Gallerie der Uffizj zu Florenz *). In dieſem Bilde nun iſt bereits eine bemerkliche Vereinfachung der Eintheilungen, ſind die Köpfe und Geſtalten ganzer Gruppen durch ein gemeinſchaftliches Dunkel zu gröſseren Maſſen verbunden, aus denen ſie nur durch matte Reflexe und gebrochene Lichter ſich hervorheben. Ein ſolches Beiſpiel muſste auf ſeine Zeitgenoſſen einwirken, wofür hiſtoriſche Beweiſe vorhanden ſind. Denn Fra Bartolommeo di S. Marco entnahm aus dieſem Bilde die Art der Beleuchtung, zugleich die Manier, ſeine Tafeln braun in braun zu unterlegen, worin ihm andere Florentiner zum Nachtheil der Klarheit in den Schatten und der Haltbarkeit der Gemälde gefolgt ſind. Raphael aber lebte mit dieſem Maler in ſo innigem Verhältniſs, daſs man wohl annehmen darf, daſs in ihren Geſprächen das Maſſige des Lionardo bisweilen in Anregung gekommen iſt. In einer anderen Beziehung, in den anatomiſchen Forſchungen, hatte Lionardo dem Michelangelo vorgeleuchtet, welcher ihn bis in ſeine ſpäteſten Tage verehrte, und in vielen Dingen für unerreichbar hielt **), was den Verſuch vorausſetzt.

---

*) Scuola Toscana.

**) Vasari, ed. P. cc., vita di Raffaello d'Urb. p. 84. Veral. vita di Lionardo da Vinci. — In Bezug auf allgemeines Urtheil über Zeitgenoſſen war Vaſari das Organ ſeines Meiſters.

Gab nun auch Lionardo zur Vereinfachung in der Eintheilung der Flächen, zur Vergrößerung der Massen, dem Ansehn nach den ersten Anstoß, so ward er doch, als Raphael in den Stanzen, Michelangelo in der Sixtina malte, von beiden schon in diesem einen Stücke überboten; unangesehn, daß der Begriff der neuen schönen Manier (des Malerischen) nicht auf das Massige sich beschränkt, vielmehr zugleich viele andere dem Lionardo unerreichbare Vorzüge umfaßt: den Ton, Schmelz, Uebergang und gewisse Spiele eines bis zum Muthwilligen behenden Pinsels, in welchen, sey es die Gewandtheit an sich selbst, sey es vielmehr deren Erfolg, den neueren Kunstfreund lebhaft zu ergötzen pflegt. In den meisten dieser Vorzüge hat, wenn wir dem Vasari folgen, Michelangelo in seinen Deckengemälden der sixtinischen Kappelle dem Raphael vorgeleuchtet. Ob man, oder in wiefern man dem Vasari einräumen dürfe, daß Raphael aus diesem Werke Vortheil gezogen, ist schon voralters vielfach besprochen worden *). Doch sind die Acten noch nicht geschlossen, und Vasari hat auch hier die Kritik seiner Angaben durch eigene Verwirrung erschwert.

Denn er gründet seine vielbesprochene Behauptung, „der Anblick der Deckengemälde in der sixtinischen Kappelle habe Raphael bestimmt, seine Manier zu vergrößern," auf einen erweislich falschen Thatbestand. Wie denn sein Werk überhaupt von Verwirrungen in den Zeitangaben wimmelt, so er-

*) S. Vas. ed. Sensse, T. VII. p. 78. die Anm. des römischen Herausgebers. Vergl. Lanzi sto pitt. Scuola Rom. epoca II. Raffaello d'Urb., Pitture vaticane. — Neuerdings, besonders nach dem letzten, wiederaufgenommen von Quatremère de Quincy, l. c. p. 67. ss.

zählte er in deſſen erſter Ausgabe *): „es ſey, als Michelangelo durch die Flucht nach Florenz dem Unwillen des Pabſtes ſich entzogen habe, deſſen halbbeendigte Arbeit in der Sixtina dem Raphael heimlich gezeigt worden, worauf dieſer letzte ſogleich aus dem Geſchehenen für ſeine Kunſt Vortheil gezogen.“ Die Deckengemälde der ſixtiniſchen Kappelle können indeß, ſelbſt nach des Vaſari anderweitigen Angaben, nicht vor dem J. 1509 in Anregung gekommen ſeyn; die Briefe aber, welche Julius II. gelegentlich ſeines Unfriedens mit dem Buonaroti an die florentiniſche Obrigkeit ſchreiben ließ, fallen in das J. 1506 **). Dieſe Unvereinbarkeiten mögen dem Vaſari mit Schärfe gerügt worden ſeyn; denn in der zweyten Ausgabe ſeiner Künſtlerleben ***) ſuchte er ſich aus der Sache zu ziehn, indem er zuerſt die richtige, oder doch wahrſcheinlichere Veranlaſſung erzählt, welche er von Michelangelo ſelbſt erfragt haben konnte †), dann aber ſein altes, unhaltbares Mährchen

---

*) Firenze, Torrigiani, 1550. 8. P. III. p. 964.

**) Raccolta di lettere sulla pitt. etc. ed. Milano, 1822. 8. Vol. III. p. 472. dd. 8. Julii 1506.

***) Fir, Giunti, 1568. 4. P. III. p. 728.

†) „Wegen verweigerten freyen Zutrittes zum Pabſte ſey der Künſtler unwillig geworden und habe, dem verletzten Selbſtgefühle nachgebend, eilig nach Florenz ſich zurückgezogen.“ Dieſes ſtimmt auch beſſer mit dem Ausdrucke der Briefe des Pabſtes: Michael Angelus sculptor, qui a nobis leviter et inconsulte discessit, zu der Verſöhnungsſcene bey Vaſari (vita di Michel Agnolo, ed. P. cr. p. 729.). In beiden erſcheint der Künſtler als der Beleidigte, Schmollende; hingegen wäre er nach jener anderen Erzählung des Vaſari vielmehr ſelbſt der Beleidiger, indem er, wie es lautet, den Pabſt in der Sixtina durch einen herabgeworfenen Balken erſchreckt und um Weniges ſogar erſchlagen hätte.

wörtlich wiederholt und hinzusetzt: „genug, daß er auf die eine oder andere Weise mit dem Pabste sich überworfen hatte.“ Vasari wollte offenbar seinen früheren Irrthum nicht geradehin eingestehen, ihn nur bemänteln. Denn an mehr als einer Stelle kommt er auf seine erste Angabe zurück *), hat sie demnach zu keiner Zeit ganz zurückgenommen.

Auf irgend eine Weise wollte er das Substantielle aller jener Andeutungen, Raphaels Nachahmung des Michelangelo, behaupten. Denn, ohne alle Berücksichtigung früherer und ganz entgegengesetzter Versionen, erzählt er an einer anderen Stelle: „nachdem die Decke der Sixtina zur Hälfte beendigt war, wollte der Pabst, daß sie aufgedeckt werde. Ganz Rom eilte herbey und der Pabst hatte nicht einmal die Geduld, den Staub, welchen das Abwerfen der Gerüste erregt hatte, sinken zu lassen, bey welcher Gelegenheit auch Raphael von Urbino sie sah und gleich darauf seine Manier veränderte und, um sich zu zeigen, die Sibyllen in

---

*) Vas. ed. P. cc. p. 731. „Per la qual cosa nacque il disordine, come s'è ragionato, che s'hebbe a partire di Roma non volendo mostrarla al Papa (die Malerey der Sixtina); und p. 73. (vita di Raff.) Avvenne adunque in questo tempo, che Michelangelo fece al Papa nella cappella quel romore e paura, di che parleremo nella vita sua.“ Roscoe (life of Leo X. Ed. III. p. 245.) versichert, diese letzte Stelle sey mit anderen eben dahinaus zielenden dess. Lebens nur aus Versehen stehen geblieben, hingegen im Leben des Michelangelo die falsche Angabe ganz ausgemerzt und zurückgenommen worden, was falsch ist. Offenbar hat Roscoe den Vasari nicht selbst nachgelesen, auf Lanzi sich verlassen. — Vasari ist durchaus kein ehrlicher Historiker; was seinen Werth begründet, ist der Umfang seiner Kunde und der Umstand, daß er der größten modernen Kunstepoche Zeitgenosse war.

la Pace malte. Bramante aber versuchte, dem Raphael die andere Hälfte der Sixtina zuzuwenden *)."

Dieser neuen Version läßt die Wahrscheinlichkeit nicht sich absprechen; denn Raphael kann dem Anblicke eines so merkwürdigen Werkes nicht sich entzogen haben, dem Eindruck desselben nicht ausgewichen seyn. Doch ist darin noch immer eine höchst mißliche Allgemeinheit. Denn, ohne ausgemacht zu haben, wann Raphael zuerst jene Arbeit in der Sixtina gesehen, und in welchen bestimmten Einzelnheiten er dieselbe nachgeahmt habe, dürften wir der Gefahr, etwas ganz Falsches zu meinen und zu behaupten, gar nicht ausweichen können.

Die Versöhnung Julius II. mit dem Buonarota kann frühestens gegen Ablauf des Jahres 1506 stattgefunden haben, da nicht früher Bologna in den Besitz des Pabstes gelangt ist. Wendete nun der Künstler, nach der Angabe des Vasari, darauf sechzehn Monate zu Bologna auf die colossale Statue des Pabstes, so konnte er, unumgängliche Geschäftsverzögerungen und eigene Angelegenheiten hinzugenommen, nicht wohl vor dem Jahre 1509 nach Rom zurückgekehrt seyn. Unternahm er nun unverzüglich die malerische Verzierung der Decke der sixtinischen Kappelle? Wir wissen davon durchaus nichts Bestimmtes und Sicheres. Indeß versetzte Vasari die Beendigung dieses Werkes unstreitig in das letzte oder vorletzte Jahr der Regierung Julius II. **). Gab er nun ferner der ma-

---

*) Vas. ed. P. cc. p. 731. e.

**) Id. ib. p. 737. — „Dove che finita la cappella (Sistina) ed innanzi che venisse quel Papa a morte, ordinò S. S. se morisse, al Cardinale etc. che facesse finire la sua sepoltura — al che fare di

lerischen Ausführung im Ganzen zwanzig Monate, so muß, wenn es mit der letzten Angabe seine Richtigkeit hat, diese Arbeit in die Jahre 1511 bis 1513 einfallen.

Diese Bestimmung trifft auch mit den Beispielen überein, durch welche Vasari die Einwirkung der Sixtina auf Raphaels malerische Entwickelung überzeugender zu machen sucht: den Sibyllen der Kirche la Pace, dem Isaïas der Kirche S. Agostino *). Denn schwerlich wurden diese Werke, deren Zeit ungewiß, schon unter Julius II. gemalt, da sie mit den Stanzen wenig Uebereinstimmung zeigen, da es auch nicht wahrscheinlich ist, daß Julius II. gestattet haben würde, die Arbeit in den Zimmern des Vaticans durch andere, umfassende Werke zu unterbrechen. Der Isaïas möchte freylich, wegen technischer Verwandtschaft zum Heliodor, gleich nach diesem unter dem Regierungswechsel gemalt seyn, welcher den Künstlern einige Muße gewähren mußte. Indeß ist diese Figur in dem Maaße Raphaels flachste Production, daß man stets geneigt seyn wird, sie für eine seiner spätesten Arbeiten zu halten. Ueberhaupt scheint der Versuch, mit dem Michelangelo in die Schranken zu treten, erst in die letzten Lebensjahre Raphaels einzufallen. Denn ein drittes Beyspiel des

---

nuovo si messe Michelangelo — Di che egli alla sepoltura ritornato — volse la fortuna invidiosa, che di tal memoria non si lasciasse quel fine — perche succesne in quel tempo la morte di Papa Giulio etc." — Wir sehn hieraus, daß Vasari von der Beendigung der sixtinischen Kappelle bis zum Tode Julius II. (1513) nichts anzuführen wußte, als einige Vorbereitungen zur Fortsetzung des früher begonnenen Grabmals dess. Pabstes. Da Michelangelo die erste Ausgabe der Lebensbeschreibung des Vasari noch erlebt hat, so dürfen wir annehmen, daß Vasari in diesem Leben aus der ersten Quelle geschöpft.

*) Vas. ed. P. cr. p. 73. 86. und 731.

Vaſari, die nackten Figuren im Burgbrande *), fällt unbeſtritten in ſo ſpäte Zeit.

Unter dieſen Umſtänden kommen die Anachronismen des Vaſari, deren Ausgleichung uns oben beſchäftigt hat, genau genommen gar nicht in Erwägung. Nur ſo viel wollte und konnte er behaupten: Raphael habe des Michelangelo großartige und maſſige Behandlung irgend ein Mal (der Zeitpunkt kümmerte ihn hier ſo wenig, als an anderen Stellen) voll Bewunderung ſich angeſehen, und verſucht, in dieſer Beziehung ſeinen Nebenbuhler einzuholen. Mit gehöriger Einſchränkung ſeiner Uebertreibungen **), werden wir ihm hierin beypflich-

---

*) Vas. ib. p. 86. — „E se Raffaello si fusse in questa maniera fermato, ne avesse cercato di aggrandirla e variarla, per mostrare ch' egli intendeva gli ignudi così bene come Michelangelo, non si etc. — perciochè gli ignudi, che fece nella camera di Torre Borgia, dove è l'incendio di Borgo nuovo, ancora che sieno buoni, non sono del tutto eccellenti " — Seinem Weſen nach konnte dieſer Wettſtreit methodiſcher Virtuoſität erſt bey abnehmender Fruchtbarkeit, eintretender Reflexion, Raum finden.

**) Man hat eben in dieſer Frage den Vaſari der Partheylichkeit beſchuldigt, Andere haben ihn davon frey ſprechen wollen; beides mit einigem Grunde. Als einer der feinſten, vielſeitigſten Kenner aller Zeiten, liebte Vaſari unſtreitig die Bilder des Raphael mehr, als jene ſeines Meiſters; die einen beſchreibt er auf das anſchaulichſte, die anderen überhäuft er mit allgemeinen, leeren Lobſprüchen. Als Methodiker, als Theoretiker, verachtete er aber den Raphael, beneidete ihn mit einem, beſonders in ſeinem Munde lächerlichen Ueberlegenheitsgefühle (S. vita di Raff. beſonders p. 86, doch auch ſonſt), erhob er hingegen den Michelangelo zum höchſten und allgemeinen Vorbilde. Vita di M.A. ed. P. cc. p. 736. „O veramente felice età nostra, e beati artefici, che ben così vi dovete chiamare, da che nel tempo vostro havete potuto al lume di tanta chiarezza rischiarare le tenebrose lucid egli occhj" und ſo fort in ähnlichen Hyperbeln.

ten, ſogar ſeine eigenen Beyſpiele noch vermehren dürfen, indem wir darauf hinweiſen, daß Raphael des Buonarota unübertreffliche Auffaſſung des erzväterlichen Weſens als vorbildlich, typiſch, angeſehn und bey verwandten Aufgaben (in den Logen, an der Decke der zweyten Stanza) ihr ſich angeſchloſſen habe. Allein es iſt an dieſer Stelle unſere ausſchließliche Aufgabe, zu finden, ob, und in wiefern Michelangelo, oder im Gegentheil Raphael, die Entſtehung und Ausbildung der ſchönen neuen Manier thätiger gefördert habe.

Wer nun von beiden wird dem anderen in der Auffindung eines rein maleriſchen Princips vorangegangen ſeyn? Der Bildner, welcher nur als Dilettant die einzige Manier a tempera getrieben? oder vielmehr der Maler von Zunft und Gewerb? — Wir beſitzen einige maleriſche Verſuche des Michelangelo, welche in die Jahre 1500 bis 1506 fallen: das Rund a tempera in der florentiniſchen Gallerie (1503); das (wohl ältere) ſchönere, halbbeendigte Gemälde a tempera, ſonſt im Beſitze der Madame Day zu Rom, jetzt in England; den Carton einer Madonna, Vorbereitung zu einem Gemälde, beym Cavaliere Buonaroti zu Florenz; das Blatt des Marcanton, ein anderes vom Veneziano, nach Theilen des untergegangenen Carton von Piſa. Dieſe Arbeiten gehören indeß, was die Malerey angeht, ſämmtlich dem ſtrengen Style. Hingegen verräth ſich das Hereinbrechen des maleriſchen Geſchmackes bereits in Raphaels Gloria von 1505, in deſſen flüchtigeren, vor ſeiner Verſetzung nach Rom entworfenen, oder ganz beendigten Gemälden, beſonders in der camera della segnatura, welche der ſixtiniſchen Kappelle vorangeht; während in dieſer nicht der Spiegel des Gewölbes (nothwendig, was Vaſari die ältere, zuerſt vollendete und vorläu-

fig

fig aufgedeckte Hälfte des Werkes nennt), sondern erst die colossalen Figuren der Hohlkehle in malerischer Beziehung ganz entwickelt sind. Die Zeitfolge dieser Thatsachen zwingt uns, gegen den Ausspruch des Vasari, Raphael als den eigentlichen Erfinder des malerischen Geschmackes anzusehen. Wenn darauf Michelangelo in der Vereinfachung der Massen gegen das Ende seines Werkes das Aeußerste erreichte, also in diesem einzelnen Stücke auch den Raphael überbot, so leistete dieser hingegen in der Harmonie, in den Uebergängen, in einer geistig behenden Pinselführung, was dem Buonarota stets unerreichbar blieb. Uebrigens mußte der Wetteifer zweyer gleich außerordentlichen Geister die Ausbildung der neuen schönen Manier nothwendig beschleunigen, vielleicht auch bewirken, daß sie nicht lange bey dem Vortrefflichen stehen blieb, das Ziel unmittelbar, nachdem es erreicht war, schon überschritt. Auch war unstreitig der mächtigste Hebel einer Manier, welche darauf berechnet war, theils die Arbeit zu beschleunigen, theils die Gesammtwirkung zu verstärken, das Ungestüm der Wünsche eines noch jugendlich heftigen, aber alternden Fürsten, vereint mit der materiellen Ausdehnung der Unternehmungen, welche Julius II., seines herannahenden Todes doch wohl nicht durchaus uneingedenk, in möglichst abgekürzter Zeit beendet sehen wollte *).

---

*) Vasari vita di Michelagnolo. — Era Papa Giulio molto desideroso di vedere le imprese che faceva — und an einer andern Stelle: dimandandogli il Papa importunamente, quando egli finirebbe — rispose il Papa: che satisfaciate a noi nella voglia, che haviamo di farla presto (die Kapelle). Diese und ähnliche Aeußerungen des Pabstes, welche viel Physiognomie haben, mochte Vasari aus dem Munde des Michelangelo überliefern.

Uebrigens drängt hier nichts, der Zeit vorgreifend, zu entscheiden, ob, was man den strengen Styl nennt, oder vielmehr diese neue, malerische Manier, an sich selbst die beste Weise sey, Kunstwerke vor den Sinn zu stellen, da Raphael in beiden Formen dargelegt hat, was sein Bestes ist: Fülle und Tiefe des Geistes, Reinheit und Innigkeit des Gemüthes. Indeß zeigen seine Werke, da in ihm nichts jemals zur leeren Gewöhnung ausgeschlagen ist, durchhin den Charakter der Lebensstufe, welcher sie angehören. Mit dem Jünglingsalter verließ er das Gebiet des heiter Naiven und schwärmerisch Schmerzlichen. Madonnen, heilige Familien, Bilder des leidenden, sich hingebenden Erlösers, Gegenstände, in welchen er bis dahin sich unübertrefflich gezeigt hatte, mußten, im vorgerückteren Alter, ihm nicht mehr so ganz dieselbe Theilnahme abgewinnen. Hingegen zeigte er bey Lösung der Aufgaben, welche seine neue Stellung nunmehr herbeyführte, männliche Reife des Geistes. Durch Glück, oder Bestimmung, begegnete er auf jeglicher Stufe seiner Künstlerlaufbahn Anforderungen, denen er gerade ganz gewachsen war. Am Fuße des heiligen Hügels von Assisi war er ganz so schwärmerisch, als Niccolo Alunno, als Pietro in seinen besseren Tagen, unter den guten Bürgern des gewerbfleißigen Florenz, naiv, häuslich, verständig, am Hofe der Fürsten des Geistes, Julius II., Leo X., energisch, umfassend.

Raphael gelangte nach Rom, als die hierarchische Größe, dem Wendepuncte schon nahe, ihren höchsten Gipfel erreicht hatte. Nie hatte sie ein weiteres Landgebiet, mehr kriegerische Macht besessen; ihr geistiger Einfluß ward kaum bestritten. Nun dämmerte eben damals, wohl durch Einwirkung des Cardinal Giovanni de' Medici, der Gedanke auf: das hie-

rarchiſche Rom ſolle, müſſe aller Geiſtesentwickelung gemeinſamer Mittelpunct ſeyn. Durch eine ſinnreiche, mit allen Reizen der Malerkunſt geſchmückte Vergegenwärtigung dieſes ſchönen Traumes eröffnete Raphael in den vaticaniſchen Stanzen ſeine römiſche Laufbahn.

Dieſe Zimmer werden durch Kreuzgewölbe, welche ſie überſpannen, jedes in vier gleiche Theile geſondert. Die camera della segnatura war, als Raphael darin ſeine Arbeit begann, bereits durch gemalte Geſimſe abgetheilt. Dieſe beybehaltend, erfüllte der Künſtler oberhalb in jedem Viertheil des Gewölbes eines der vorgefundenen größeren Runde durch eine weibliche Figur, welche der ganzen Abtheilung gleichſam zum Titel dient *).

Beginnen wir mit der Theologie, einer, gleich den übrigen, von Genien umgebenen, würdevollen Geſtalt. Auf dieſe folgt unterhalb im Zwickel deſſelben Gewölbtheiles ein kleiner gehaltenes Bild, worin der Sündenfall, das negative Princip der chriſtlichen Glaubensanſicht. Dieſen einleitenden, vorandeutenden Bildern entſpricht, in der weiten Halbrundung der anſtoßenden Wand, das Geheimniß der Sühne: die Hoſtie auf einem erhöheten Altare ausgeſtellt, von den Kirchenlehrern älterer und neuer Zeit umgeben; in den himmliſchen Räumen Chriſtus von Engeln umſchwebt, deren Schönheit

*) Die Stanzen ſind oft beſchrieben, in Kupfer geſtochen, beſehen worden. — Bellori, Descrizione delle immaggini dipinte da Raff. d'Urb. nelle camere del palazzo Ap Vat. Roma 1659. Die größeren Bilder geſtochen von Aquila, von Volpato; die Runde der Decke von Morahen; die Nebenbilder und die Decke des zweyten Zimmers in Umriſſen von Francesco Giangiacomo, Rom 1809. Einiges noch von Santi Bartoli.

mehr als irdisch ist, umgeben von den Evangelisten, Erzvätern, ersten Blutzeugen der Kirche; alle in regelmäßiger, doch mit ungemeiner Feinheit sanft abgeänderter Anordnung. Wunderbar geistig ist die Gestalt des Heilands, in den Vätern und Heiligen eine Güte und Milde des Charakters, welche kein anderer Künstler jemals erreicht hat. Man nennt dieses Bild, nach einer Andeutung des Vasari *), die Disputa.

In der folgenden Abtheilung die Wissenschaft und practische Aufrechterhaltung des Rechtes. Die allegorische Figur erfüllt, wie dort, das größere Rund; darauf im Zwickel das Urtheil Salomons, und in dem Halbrunde über dem Fenster drey allegorische Figuren, die Tugenden, ohne welche die Rechtswissenschaft für die Menschheit ohne Nutzen bleibt, wohl selbst ihr verderblich wird. Den ausfallenden Raum zu beiden Seiten des Fensters erfüllen zwey Handlungen, des römischen, des canonischen Rechts Sicherung durch Justinian, durch Gregor IX.

In der dritten Abtheilung zuerst die Philosophie, dann keine symbolische Handlung, sondern eine zweyte Allegorie, die Astronomie, oder Astrologie. Das weite Halbrund der anstoßenden Wand enthält, was man gemeinhin die Schule von Athen nennt. Wer zu diesem berühmten Werke den allgemeinen Gedanken dem Künstler angedeutet hat, wollte offenbar die Philosophie theils als Kunst, die Wahrheit zu erfassen und zu behaupten, theils auch als Inbegriff menschlichen Wissens ausgedrückt sehn.

Die Poesie beschließt den Cyclus. Die weibliche, einer

*) Vas vita di Raff. d'Urb. — „e sopra l'entia, che è sull' altare, disputano." Indeß liegt dies nicht in dem Sinne der Aufgabe

Muse ähnliche Figur der Allegorie erscheint Vielen als die schönste Gestalt, welche die neuere Kunst im Einzelnen hervorgebracht. In dem Zwickel desselben Gewölbtheiles der Sieg des Edlen über das Gemeine, die Strafe des Marsyas. Im Halbrunde über dem Fenster der Parnaß, in welchem neben den alten Dichtern auch neuere ihre Stelle gefunden. In dem noch übrigen Raum dieser Wand die zierlichsten Gesimsbilder, voll anmuthiger Beziehungen auf Dinge der Poesie.

Verschiedentlich hat man über den allgemeinen Gedanken dieses allegorischen Cyclus mit Raphael gehadert, den Künstler, nicht allein für die Lösung, nein auch für die Aufgabe an sich selbst zur Verantwortung gezogen. Vielleicht übersah man, daß die Aufgabe damals (wie sich's gehört) noch immer von denen ausging, welche die Gemälde begehrten und belohnten; unter allen Umständen aber verkümmert man sich ganz unnöthig den schönsten Genuß, indem man Angesichts des Vortrefflichen mit den Ansichten rechtet, in welchen dasselbe einen Stützpunct gefunden hat. Künstlerisch angesehn, möchte indeß die früheste der vaticanischen Stanzen dem Tadel unterliegen, daß sie durch ihre Fülle blende. Denn mit welchen Vorsätzen wir eintreten mögen, so wird doch bey diesem Reichthum schöner und anziehender Gemälde nicht leicht die Muße gewonnen, mit dessen untergeordneten Bildern sich zu beschäftigen, aus vielen Hunderten ein neues, bis dahin unbeachtetes Antlitz hervorzuheben. Die erdrückende Wirkung dieser Gestaltenfülle scheint Raphael aufgefallen zu seyn. Denn er vereinfachte in seinen späteren Wandgemälden die Eintheilungen, und gab im Fortgang der Zeit mehr und mehr der Ansicht Raum, bey Mauergewälden das Architectonische durchgehend vorwalten zu lassen.

Kgl. Univ.-Bibl. Berlin

Noch unter Julius II. vollendete er in dem Zimmer, welches auf jene erſte Stanza folgt, die Verzierung der Decke und, an den Wänden, zwey groſſe halbrunde Gemälde; die übrigen fallen ſchon in die Regierung Leo X. In den Gemälden der Decke iſt, durch eine fehlerhafte Miſchung des Kalkbewurfes, die Farbe erloſchen; deſſenungeachtet ſind ſie in verſchiedener Hinſicht bemerkenswerth. Einmal verſuchte Raphael an dieſer Stelle zuerſt, durch einen breiten, leicht verzierten Rand und durch Andeutungen der Spannung, auch durch eine flachere Behandlung der Bilder, dieſen das Anſehn von gewirkten Teppichen zu geben, was bezeugt, daſs er ſchon damals darauf bedacht geweſen, der ſchweren, drückenden Wirkung jener erſten Gewölbdecke auszuweichen. Ferner wiederholte Raphael in einer dieſer ſcheinbaren Tapeten, dem Opfer Iſaac, noch einmal jenen wunderlich verkürzt vom Himmel herabwirbelnden Engel, deſſen wir uns aus früheren Erwähnungen erinnern *). Endlich iſt auch dieſes bemerkenswerth, daſs hier bereits jenes eigenthümliche Princip der Anordnung hervortritt, welches den bekannten Arazzi Raphaels ſo viel Bewunderung und Beyfall erworben hat. Die freylich ganz verblichenen Gemälde ſetzen dieſes Princip nicht ſo deutlich ins Licht, als das vortrefflichſte Blatt des Marcantonio nach dem Entwurfe zu einem dieſer Bilder, der Verheißung der Nachkommenſchaft **).

Die Nachtheile jenes techniſchen Probeſtückes, oder Ver-

*) Lunette in S. Severo, Kruciſix Feſch, Madonna di Peſcia.

**) In der ehemals von Birkenſtock, jetzt dem Herrn Sen. Brentano zu Frankfurt a. M. gehörenden Sammlung von Marcanton's Kupferſtichen befindet ſich ein beſonders ſaftiger Abdruck, den der Künſtler ſelbſt könnte beſorgt haben.

ſehns, welches nicht allein dieſen Deckengemälden, ſondern auch in dem vorangehenden Zimmer den beiden Nebenbildern an der Wand der Jurisprudenz alle kräftige und dunklere Tinten entzogen hat, mag ſogleich an den Tag gekommen ſeyn, da in den folgenden Gemälden, der Meſſe von Bolſena, dem Heliodor, die Färbung vortrefflich ſich erhalten hat, wenn man einige Figuren ausnimmt, welche, eines beſonderen Beyfalls ſich erfreuend, ſeit längerer Zeit alljährlich unzählige Male chalkirt werden, daher, welche Vorſicht man anwenden möge, allmählig erlöſchen müſſen, nach dem Grundſatze: daß viele Tropfen am Ende den härteſten Stein aushöhlen.

Die eine Hälfte der Darſtellung des Wunders von Bolſena füllen, in zwey Gruppen, die wundervollſten Bildniſſe; die obere Gruppe, Julius II., einige Cardinäle und geiſtliche Hofleute, jener voll Kühnheit und Trotz, dieſe geſchmeidig und fein, bildet zu der deutſchen Mächtigkeit und bieder ſtarrſinnigen Einfalt der Schweizerwachen einen im eigentlichſten Sinne hiſtoriſchen Gegenſatz. Prieſterherrſchaft und Schweizerfußvolk waren zu Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts die beiden Hebel der europäiſchen Staatenverhältniſſe. Ich bezweifle, ob ſie irgendwo in den Schriftſtellern ſo anſchaulich, ſo objectiv ſich darſtellen, als eben hier. Allein auch in kunſthiſtoriſcher Beziehung hat dieſes Gemälde eine große Merkwürdigkeit. Denn, was man in Tizians, was in den Arbeiten ſeiner ausgezeichnetſten Schul- und Zeitgenoſſen vornehmlich bewundert, die überzeugende Kraft und Wärme ihres Localtons, die zarte, ſich unterordnende Andeutung der Uebergänge, Halbtöne, Farbenſpielungen, ſammt dem ſaftigen, energiſchen Vortrage, alle dieſe Vorzüge finden ſich in dieſem, auch als a fresco Gemälde unvergleichbaren, Bild- bereits in unübertroffener Voll-

kommenheit. Um Vieles ſpäter war Tizian noch immer in dem glatten, buntleuchtenden Schmelze der älteren Manier ſeiner Schule befangen, auch in der Malerey a fresco, als er in einer Brüderſchaftskappelle am Platze des heil. Anton zu Padua verſchiedene Bilder malte, ſeine Arbeit, gegen die Meſſe von Bolſena gehalten, höchſt ſchülerhaft. Er ſelbſt freylich kam zu ſpät nach Rom, als daß man annehmen könnte, er verdanke der unmittelbaren Anſchauung dieſes Werkes die Anregung oder Entwickelung ihm eigenthümlicher Abſichten. Indeß ſcheint Giorgione, wenn das Urtheil Salomons in der Gallerie des Grafen Mareschalchi zu Bologna ſeine Arbeit iſt, wie man ſagt, und ich für möglich halte, Rom früh beſucht zu haben, was die Vermuthung, daß er von dort aus die neue Manier nach Venedig gebracht, wenn auch nicht begründet, doch zuläßt. Unter allen Umſtänden war Rom ſeit des Michelangelo, ſeit Raphaels Ankunft in dem Maaße der Mittelpunct damaliger Kunſtbeſtrebungen, daß nichts unwahrſcheinlicher ſeyn dürfte, als zu Venedig eine gänzliche Unkunde deſſen anzunehmen, was in Rom geſchehen war und noch täglich geſchah. Genug alſo, daß die Meſſe von Bolſena um ſieben bis zehn Jahre der vollen techniſchen Entwickelung der venezianiſchen Schule vorangeht.

In gleichem Sinne, doch ſchon um etwas läſſiger, hat Raphael die Bildnißgruppe in dem anſtoßenden Halbrunde des Heliodor behandelt. Sie prangt noch immer in aller Kraft und Friſche ihrer urſprünglichen Färbung, während die erſchreckten Weiber in dem Volkshaufen des Mittelgrundes unter den Händen ihrer Bewunderer allmählich erblichen ſind. Mehr hat man das Volk in der Meſſe von Bolſena geſchont, obwohl die weiblichen Formen, da ſie ebenfalls leicht und

obenhin behandelt sind, auch hier dem kunstbeflissenen Reisenden als eine leichte Beute sich darbieten, also zum Nachzeichnen auffordern mußten. Mit Recht bewunderte schon Vasari in dem überraschten Meßpriester die Vieldeutigkeit des Ausdrucks, ergötzte andere die südliche Lebhaftigkeit der Aufwallung in den Figuren, welche den wunderbaren Vorgang aus der Nähe wahrnehmen.

Er scheint hier an seiner Stelle, eines Entwurfes zum Heliodor zu erwähnen, welcher zu Berlin in der, auch sonst sehr beachtenswerthen, Sammlung von Handzeichnungen des Geheimenrathes von Savigny enthalten ist, da Solcher auf die Technik der Vorarbeiten zu malerischen Ausführungen im Sinne der neuen schönen Manier einiges Licht wirft. In dieser Handzeichnung sind die Federumrisse nur in den architectonischen Theilen ächt, oder doch in Raphaels Auftrag und nach seiner Angabe von irgend einem seiner Gehülfen am Lineale und mit dem Cirkel ausgezogen, hingegen in den Figuren durchhin von einer späten und umgekehrten Hand hineingetragen, wie es sich theils schon aus dem verschiedenen Tone und Alter der Tinte, besonders aber aus der Beschaffenheit der Federzüge, leicht ergiebt. Also wird nur, was hier mit dem vollen Wasserpinsel in Sepia schnell, doch besonnen, hingeworfen ist, mit Sicherheit für Raphaels eigene Hand zu nehmen seyn. Dieses aber beschränkt sich auf eine einzige Tuschlage, welche, höchst geistvoll längs der Schattenseite der Figuren und Gruppen hingeworfen, keinen anderen ächten Umriß zeigt, als den aus der Schattengrenze von selbst sich ergebenden. An der Lichtseite verfließen diese Figuren in das helle Feld des Grundes.

Bey diesem Entwurfe war die Absicht des Künstlers, die

verwaltenden Schattenmassen festzustellen. Für die Ausbildung der einzelnen Figuren ward anderweitig gesorgt. Hier fehlt noch die Gruppe mit dem Pabste; auch die Figuren im Grunde des Tempels sind noch nicht angedeutet, weil sie, ins Halbdunkel gestellt, bey dieser einfachsten, allgemeinsten Sonderung des Lichtes von Dunkeln nicht in Erwägung kamen.

Unter Julius II. ist in den Stanzen, wie überhaupt, nichts weiter gemalt, so vielleicht nicht einmal der Heliodor ganz beendigt worden; wenden wir uns daher zu den übrigen Werken, welche Raphael von seiner Ankunft zu Rom bis zum Jahre 1513 könnte unternommen und beendigt haben.

Wie denn Vasari überhaupt die Zeitfolge wenig beachtet, vom Einen auf das Andere kommt, naiv und geschwätzig hinschreibt, was ihm jedesmal beyfällt, so erwähnt er auch der Sibyllen in der Kirche la Pace, des Isaias, selbst der Galathea in der farnesischen Villa, unmittelbar nachdem er Raphaels Nachahmung des Buonarota durch alte Malergeschichtchen motivirt hat, deren Unwahrheit erweislich ist, deren Unsicherheit der Erzähler selbst eingesteht. Vasari suchte seine, historisch so schlecht begründete, Behauptung kennerisch durch ein schlagendes Beyspiel zu unterstützen; und wahrlich, wenn an irgend einer Stelle, so verräth sich in jenen Sibyllen, vornehmlich doch in dem Propheten, eine gewisse, freylich höchst bedingte Nachahmung des Michelangelo. Indeß erzeigt man dem Vasari eine ganz unverdiente Ehre, wenn man, ungeachtet der sie begleitenden Verwirrung der Data, aus dieser Andeutung folgern will *), er habe ausdrücken

*) Quatremère de Q. p. 86 s. in der Anm. „Selon Vasari, et d'après l'ordre dans lequel il fait mention des ouvrages de Raphaël,

wollen: jene Sibyllen, der Prophet, ſelbſt die Galathea, gehören in die Zeit Julius II. Im Gegentheil zeigt eben die Galathea, da ſie erweislich nicht früher als unter Leo X. *) entſtanden iſt, daß Vaſari an jener Stelle ſeines Werkes nichts weniger habe andeuten wollen, als eine gewiſſe chronologiſche Folge. Der einzige vorhandene Grund, die Sibyllen den Stanzen der Zeit nach gleichzuſtellen, wird demnach, als unhaltbar erwieſen, anderen Probabilitäten Raum geben müſſen.

So unwahrſcheinlich es iſt, daß Julius II., welcher der Beendigung ſeiner Unternehmungen ungeduldig entgegenſah, ſollte zugelaſſen haben, die Arbeit in den vaticaniſchen Stanzen durch andere, ihm ferner gelegene Unternehmungen derſelben Gattung zu unterbrechen, ſo gewiß iſt es, daß Raphael unter ſeiner Regierung verſchiedene Staffeleygemälde beendigt hat. Sein Gönner konnte weder fordern, daß er die Oelmalerey durchaus vernachläſſige, noch ſelbſt ſeinen häuslichen Fleiß controlliren. Indeß ſind die Oelgemälde, welche mit Sicherheit in dieſe Epoche Raphaels verſetzt werden können, nicht zahlreich.

Vaſari erzählt von einem Bildniß Julius II., welches ſo lebendig, ſo überzeugend gegenwärtig ſey, daß es Furcht

---

ordre que nous tâchons de suivre aussi, parcequ'il indique celui dans lequel ils furent exécutés. — Vielleicht hat Hr. Q. den Vaſari überhaupt nicht geleſen, ſicher nicht ſtudirt. Und doch verdient er, bedarf er, ſtudirt zu werden, da er die beiden entgegengeſetzten Eigenſchaften vereinigt, die Hauptquelle, aber auch eine ſehr trübe Quelle, der neueren Kunſthiſtorie zu ſeyn.

*) S. Lett. sulla pitt. Ed. Milano, T. I. p. 114. — Bembo, Lettere, lib. 9. lett. 13.

erregt. Zu seiner Zeit, aber auch noch späterhin, befand es sich in der Sacristey der Kirche S. Maria del Popolo zu Rom; doch um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts wußte Bottari nicht mehr anzugeben, wohin es gerathen sey. Man glaubt, es in Florenz zu besitzen.

Das Bild Julius II. in der Tribune der Gallerie der Uffizy ist allerdings ein schönes und altes; demungeachtet wird dessen Originalität seit kurzem von einigen, vielleicht zu genauen Kennern in Zweifel gezogen. In der Gallerie Pitti derselben Stadt giebt es zwey Copieen desselben Bildes, deren eine für geistreicher gelten darf, als jene der Tribune, übrigens einen späteren Pinsel verräth; eine dritte ist im Hause Corsini zu finden. Gewiß entspricht das Bild in der Tribune der Charakteristik des Vasari nicht sonderlich; der Ausdruck ist nicht gebieterisch, noch Furcht erregend, entspricht vielmehr der grämelnden Kraftlosigkeit des Alters. Vergleichen wir dieses Bildniß mit denen der Messe von Bolsena und des Heliodor, so erscheint uns weder der Gegenstand, noch der Künstler, ganz derselbe. Sehen wir endlich auf die Behandlung und den Auftrag der Farbe so scheint allerdings, da Manches, z. B. das weiße Untergewand, kein richtiges Verständniß der Motive darlegt, vielmehr ängstlich, stumpf, anschauungslos gemalt ist, jener Zweifel, über welchen ich mich selbst noch unentschieden bekenne, mehr und mehr Bestand zu gewinnen. Ihn zu lösen, möchte eine ausgezeichnete, vielleicht von Sebastian Piombo herrührende Copie behülflich seyn können, welche aus der Sammlung Giustiniani in die öffentliche Gallerie zu Berlin gelangt ist. Ohne diesem Bilde vor den florentinischen einen höheren Kunstwerth einzuräumen, befürchte ich doch, daß es in Allem, was dem mechanischen

Copiſtenfleiße erreichbar iſt, dem Originale näher ſtehe, als jene.

In dieſe Zeit fällt denn auch nothwendig das berühmte Bildniß Raphaels, ſonſt zu Florenz im Hauſe Altoviti, jetzt in der Gallerie Sr. Maj. des Königs von Bayern. Auch über dieſes Gemälde ſind die Kenner unter ſich uneinverſtanden. Einige halten es zwar für Raphaels Bildniß, wollen jedoch in der Arbeit die Hand des Giulio Romano erkennen; Andere halten das Bild zwar für eines der ſchönſten Oelgemälde Raphaels, doch nicht für deſſen eigenes Bildniß. Mit beiden kann ich nur zur Hälfte übereinſtimmen.

Die erſte dieſer Meinungen ſtützt ſich auf die Wahrnehmung einer gewiſſen Verwandtſchaft im Colorit mit der Altartafel des Giulio Romano in der Kirche all' anima. Indeß hat Niemand bisher beide Gemälde nebeneinandergeſtellt, ſie auf der Stelle mit einander verglichen. Auch ſind ſie in der That kaum vergleichbar, indem das eine, wie man ſagt, ein idealiſches Bild, in den Tinten viel Allgemeinheit, wenig Uebergänge zeigt, das andere, ein ſehr genaues Bildniß, die mannichfaltigſten Abſtufungen des Localtons. Allein, wäre nun auch die Färbung ganz übereinſtimmend, ſo möchte ein ſolches raphaeliſiren der früheren Bilder des Giulio (beſonders der Steinigung des Stephanus in einer Kirche zu Genua) uns doch nicht wohl beſtimmen können, die eine oder die andere, oder alle ſpäteren Arbeiten Raphaels, dem Giulio beyzumeſſen. Denn offenbar unterſcheidet ſich der Schüler von ſeinem Meiſter nicht durch ſolches, worin er mit ihm übereinſtimmt (was er von ihm angenommen hat), ſondern durch ſein Eigenthümliches. Es wird demnach nur das Hervortreten eines ſolchen Eigenthümlichen zu der Entſcheidung be-

stimmen können, daß irgend ein Werk Raphaels des Giulio Hand verrathe. Wird man aber behaupten wollen, daß in dem Bildniß des Hauses Altoviti irgend etwas sich zeige, was mit der Eigenthümlichkeit des Giulio, wie sie lange nach Raphaels Tode, nach allmähligem Erlöschen der Eindrücke des Meisters auf den Schüler, sich gebildet hat, auf einige Weise übereinstimme? gewiß nicht. Zudem verweiset das Costüm, welches mit jenem der Bildnißfiguren im Heliodor zusammenfällt, ferner das Lebensalter des dargestellten jungen Mannes, von dem wir annehmen, es sey Raphael selbst, in die Jahre 1511 bis 1513; aus so früher Zeit aber ist über die Lebensumstände und die künstlerische Bildungsstufe des Giulio durchaus nichts bekannt. Unter solchen Umständen werden wir sicherer gehn, uns dem Vasari anzuschließen, nach dessen Zeugniß das fragliche Bild nun schon seit Jahrhunderten für Raphaels Arbeit gegolten hat. So leichtsinnig dieser Schriftsteller rein historische Dinge behandelt, so selten irrt sein Kennergefühl, unangesehen, daß er von dem Besitzer des Bildes, dem Bindo Altoviti, welcher die erste Ausgabe der Künstlerbiographieen noch erlebte, die näheren Umstände, oder wenigstens doch vernommen haben konnte, aus welcher Hand und unter welchem Namen es ihm zugekommen sey.

Die andere Meinung: das Gemälde sey nicht des Raphael eigenes, sondern des Bindo Altoviti Bildniß, ward schon gelegentlich der Versetzung des Bildes von Florenz nach München in Anregung gebracht, erhielt indeß erst neuerlich durch eine Schrift Bedeutung, in welcher der Abbate Missiri dem bekannten Künstler und Kenner, Hrn. Wikar, seine Feder geliehen hat.

Viele Bildnisse erwähnt Vasari; bey allen bezeichnete er

das Object, die dargeſtellte Perſon, auf die gelegenſte, unzweydeutigſte Weiſe. So ſagt er im Leben Raphaels: Fece un quadro grande, nel quale ritrasse Papa Leone etc. (er machte ein großes Bild, worin er den Pabſt Leo X. abbildete); ferner: Fece similmente il Duca Lorenzo e il Duca Giuliano etc. (er machte gleichfalls den Herzog u. ſ. w.); endlich: Agnolo Doni — gli fece fare il ritratto di se o di sua Donna etc. (Agnolo Doni ließ ihn das Bildniß von ſich und von ſeiner Frau machen). Wie in dieſen Fällen, ſo würde Vaſari auch von dem unſrigen, hätte er es für das Bildniß des Altoviti gehalten, ſagen können und müſſen: Fece, ritrasse, Bindo Altoviti. Indeß ſagt Vaſari vielmehr: a Bindo A. fece il ritratto suo, quando era giovane, che é tenuto stupendissimo (dem Bindo A. machte er ſein Bild, wie er jung war, ausſah u. ſ. w.). Verſtehen wir nun, mit Miſſiri, jenes suo, als, di lui, deſſen, ſo entſtehet die Frage: wie denn kam Vaſari, der ſtets ſo ungezwungen ſchreibt, zu dieſer ſeltſamen Weiſe, einen höchſt einfachen Sinn auszudrükken? Nehmen wir hingegen an, daß er ein ganz neues Verhältniß ausdrücken wollte: den Künſtler, welcher dem Freunde ſein eigenes Bildniß malt, ſo erſcheint die Conſtruction eben ſo natürlich, als richtig, das letzte, weil auch nach dem Gebrauche der italieniſchen Sprache das possessivum auf das Subject des Satzes ſich beziehen ſoll. Wie nahe es dem Italiener liege, den Vaſari in dieſem Sinne zu verſtehen, erhellt aus dem ſpäten Auftreten der entgegengeſetzten Auslegung.

Freylich nun giebt es zu Florenz, in dem Saale der Künſtlerbildniſſe, ein Gemälde, welches dem Vaſari nicht bekannt geworden, doch nunmehr ſeit etwa anderthalb Jahr-

hunderten für eine Arbeit Raphaels und für dessen Bildniß gilt. Er hat dunkle Haare und Augen, erinnert im Uebrigen allgemeinhin an jenes vom Vasari in der Schule von Athen angedeutete. Ist dieses, gegenwärtig sehr erneute Gemälde Raphaels durchhin ächtes Bildniß, so giebt es nur dieses einzige; sind hingegen die übrigen dessen ächte Bildnisse, so wird dieses entweder eine ganz andere Person darstellen, oder von einer spätern Hand in den Haaren und Augen übergangen seyn. Für dieses letzte giebt es verschiedene Gründe. Denn es ähnelt in der Behandlung den späteren florentinischen Arbeiten Raphaels, könnte demnach ebenfalls unfertig in Florenz zurückgeblieben und später von einer anderen Hand übergangen seyn. Auch in der Madonna di Pescia, auch in dem Madonnenbilde der Hauskappelle Gregori zu Fuligno, sind die Haare von einer späteren Hand ergänzt. Nehmen wir hinzu, daß derselbe Prinz, welcher die Madonna von Pescia erstanden und vom Cassana die Haare der Madonna hat ergänzen *), das Uebrige wenigstens lasiren lassen, auch die Malerbildnisse der florentinischen Gallerie der Uffizj größerentheils vereinigt hat; so wird die Vermuthung einer stattgefundenen ähnlichen Ergänzung des Haarschmuckes und der Pupillen in jenem leicht und dünn angelegten Bildnisse Raphaels an Wahrscheinlichkeit gewinnen. In der That zeigt sich in diesem dunklen Haare, in diesem undurchsichtigen Auge, keine Spur eines pastosen Auftrages bestimmter, klar verstandener

*) S. Vasari, vite, ed. Sanese, T. V. p. 328. ff. in der Anmerk. des röm. Editor und in den Zusätzen des sienesischen, was diesen Cassana und seine Arbeit in dem genannten Bilde angeht.

bener Licht- und Formenspiele. Also hätten wir auch diese Schwierigkeit beseitigt.

Daß Raphaels Haar blond gewesen, mit den Jahren leicht zum Bräunlichen sich hingeneigt habe, erhellt aus einer Folge von Bildnissen, welche man selten im Geiste zusammenstellt.

Das eine bietet uns, in der Libreria des Domes zu Siena, die Darstellung der Canonisation der heil. Katharina von Siena, in welcher unter dem Haufen, neben dem Pinturicchio, auch Raphael eine brennende Kerze hält. Diese Bildnisse scheinen nach leichten Andeutungen flüchtig auf die Mauer gemalt zu seyn; mit dem Bildnisse des Pinturicchio in einer Kappelle der Hauptkirche des Städtchens Spello verglichen, erscheint das entsprechende in Siena sehr roh und flüchtig, fast ganz aus der Erinnerung gemalt. Das Bildniß Raphaels ist nicht besser, nicht genauer nach dem Leben ausgeführt, zeigt indeß, bey erheblicher Altersverschiedenheit, den allgemeinen Charakter und die langen blonden Haare des unsrigen. Sehr überraschte mich in dieser Beziehung ein gemalter Teller aus der Fabrik von Urbino, auf welchem ein ganz ähnlicher, blonder Jüngling, von schöner, jugendlich raphaelischer Zeichnung, auf einer Bank ein neben ihm sitzendes Mädchen umarmt hält; gegenüber eine andere Figur, auf einer ähnlich verzierten schräg vorgezogenen Bank, beschäftigt einen Teller zu bemalen; ihr zur Seite ein Schemel mit den Werkzeugen und Farbennäpfen; das Ganze, ungewöhnlich, auf violettblauem Kobaltgrunde. Es giebt eine alte, später ganz verworfene Tradition von einer Liebschaft Raphaels mit der Tochter des Töpfers zu Urbino, welche durch diesen Teller Bestand erhält. Denn es trifft auch das Costüm der

Figuren in die Jahre, als er, nach Vasari, noch ehe er nach Rom ging, seine Vaterstadt mehr als einmal besuchte, wie endlich aus dieser frühen Theilnahme an der Industrie seiner Vaterstadt sich erklären möchte, daß in der Folge so viele Gefäße von Majolica höchst geistreich im Charakter der Schule Raphaels bemalt worden sind. Denn, anstatt der gewöhnlichen Erklärung zu folgen, es haben einige seiner Schüler zufällig nach Urbino sich verirrt, Herr um des Erwerbs willen auf diese Arbeit sich geworfen, könnte man, nach jenem Beyspiel, vielmehr annehmen, daß Raphael absichtlich dafür einige Individuen angelehrt und ausgebildet habe. Die Veredlung der gestaltenden Gewerbe lag durchaus in seinem Sinne.

Ein drittes jugendliches Bildniß desselben Charakters besitzt die Zeichnungssammlung des weyland Herzogs zu Sachsen-Teschen. In dem lithographischen Werke, welches die wichtigeren Stücke dieser Sammlung publicirt, trägt diese schöne Zeichnung den Namen eines anderen Künstlers. Indeß wird Niemand lange blättern, um den schönen langlockigen Jüngling, mit wenigem Flaum am noch rundlichen Kinne, hervorzufinden, in welchem der volle, nur jugendlich unentwickelte Charakter des Bildes enthalten ist, welches uns beschäftigt.

Nicht leicht wird man behaupten wollen, daß in allen diesen, dem unsrigen verwandten Bildnissen immer wieder jener Bindo Altoviti ausgedrückt sey, welcher noch unter Paul III. zu Rom Geldgeschäfte machte, den Benvenuto Cellini damals in Erz gegossen. Indeß hat Hr. Wikar diese Bilder theils nicht gekannt, theils wenigstens nicht zu Rathe gezogen. Im Gegentheil beschränkt sich seine Untersuchung auf eine eindringende, zergliedernde Vergleichung unseres Bildes, von der

einen Seite mit dem Bildniſſe Raphaels in der Schule von Athen, von der anderen mit der Büſte des Bindo Altoviti von Benvenuto Cellini. Er ſcheint mir, wie ſehr er ſucht an den Thatbeſtand ſich ſtreng anzuſchlieſſen, doch hier einer unfreywilligen Selbſttäuſchung nicht entgangen zu ſeyn.

Die Vergleichung eines Gemäldes mit einer Büſte, eines Jünglings mit einem Funfziger, einer Copie (denn Wilar konnte in Rom nur ſchlechte Kupferſtiche, wie Morghens, oder Copien, oder beſtens eine Pauſe vom Bilde des Hauſes Altoviti zur Hand haben) mit einem Originale, eines Raphaels mit einem Cellini, unterliegt ſchon an ſich ſelbſt den gröſten Mißlichkeiten. Wer könnte mit Zuverſicht ſagen, dieſe oder jene andere Knochenbildung, welche der manierte Cellini in ſeiner Büſte angedeutet, war genau die Knochenbildung des Bindo, wer, daß eben dieſe Knochenbildung im Verlaufe von fünfunddreiſſig Jahren ſich durchaus nicht geändert habe? Allein nun auch angenommen, es ſeyen beide Bildniſſe ein genaues facsimile der Perſon, welche ſie darſtellen, welcher Aufwand der Einbildung iſt ſelbſt dann noch erforderlich, ſie einander ganz ähnlich zu finden!

Eins noch erſchwert die Vergleichung: Raphaels Bildniß (ein groſſes Hinderniß der Behauptung jener Conjectur) iſt ein Spiegelbild; der Spiegel aber, deſſen der Künſtler ſich bedient, war ſichtlich nicht ganz plan. Daher ſind in dem Bilde einige Formen leicht verſchoben, andere, auf welche Miſſiri beſonderes Gewicht legt, durch eine alte, ins Violette gehende Oelretouche vom Auge bis in den Mundwinkel undeutlich geworden. Es iſt daher mehr als wahrſcheinlich, daß Raphaels Antlitz in manchen Zügen planer und milder geweſen, als es hier ſich zeigt.

Uebrigens sind die Bildnisse dieser guten alten Zeit durchhin so gemächlich ungezwungen, daß in dem Bildnisse des Hauses Altoviti die Spannung in dem Blicke, die Wendung des Kopfes über die Schulter hin, nicht anders zu erklären ist, als eben aus der nothwendigen Stellung und Lage des Künstlers, welcher sich selbst darstellen mußte, wie er sich sah: mit künstlerischem Scharfblicke, in einer etwas gezwungenen Stellung, sich selbst ins Auge fassend. Muß ich nun endlich Vikars Behauptung, daß Raphaels Bildniß in der Schule von Athen dem unsrigen ganz ungleich sey, ebenfalls durchaus ablehnen *), so wird nichts weiter der Ueberzeugung entgegenstehen, welche die Schrift des Missiri zu erschüttern sucht.

Vasari sagt gelegentlich und summarisch: „Raphael malte die Beatrice aus Ferrara und andere Frauen, besonders seine eigene Geliebte, aber auch viele andere." Es scheint, daß viele dieser Bildnisse, als Studien, theils unvollendet geblieben, theils von seinen Gehülfen ergänzt worden sind. Denn es zeigt das schöne jugendliche Bildniß der Fornarina, zu Florenz in der Tribune der Gallerie, wo im verdunkelten Grunde das Jahr 1512 gelesen wird, im Antlitz, in Brust und Hand, eine rasche, augenblickliche Behandlung, hingegen in dem Gefälte des weißen Hemdes kleinliche Emsigkeit ohne deutliches Verständniß. Auch jene beiden Fornarinen der Gallerieen Sciarra und Barberini sind bloße Studien des

*) Hr. Vinc. Camuccini sandte vor längerer Zeit eine Chalke des genannten Kopfes nach München, welche bey genauerer Vergleichung in allem Wesentlichen mit dem Bilde Altoviti übereinstimmte; dieses ungeachtet der nothwendig allgemeineren Behandlung der Nebenfigur eines historischen Bildes.

Nackten und der Carnation, das eine vielleicht (wenigſtens in der Hand) von Raphael retouchirt, im Uebrigen höchſt wahrſcheinlich unter des Meiſters Auge angeſtellte Uebungen nach der bereits etwas veralteten Modella. Denn in ſo ſpäter Zeit bedurfte Raphael ſchwerlich noch eines Studii dieſer ſchülermäßigen Art, welches weder durch den Gegenſtand an ſich ſelbſt, noch durch geiſtreich neue, poetiſch ſchöne Auffaſſung Antheil erweckt. Hoffen wir, daß einige andere jener vom Vaſari angedeuteten Studien weiblicher Köpfe noch immer ſich erhalten haben und noch einmal wiederum an das Licht treten werden.

Einige Spur der noch jugendlichen Züge der Fornarina glauben die Künſtler und Kenner auch in der bekannten Madonna della Seggiola, jetzt in der Gallerie des Palaſt Pitti, in ſo weit die Allgemeinheit des Gegenſtandes ſolches geſtattet, wiederaufzufinden. Ueberhaupt ſcheint dieſes Bild in der Zeit gemalt zu ſeyn, als Raphael, mit der Schule von Athen beſchäftigt, an ſchweren Zeugen und vollen Gewandmaſſen, auch an breiten Formen und weichem Vertreiben, vorübergehend Geſchmack gewonnen hatte. Unmittelbar nach ſeiner Ankunft in Rom nahm die Malerey auf der Mauer, eben weil ſie ihm neu, die Unternehmung unermeßlich, ſein Gönner voll Ungeduld war, ihn ſicher eine längere Zeit ausſchließlich in Anſpruch. Zeigt nun die Madonna della Seggiola, bey ſo feinem Verſtändniß der Formen, doch eine gewiſſe Schüchternheit des Pinſels, ſo möchte die Vermuthung nicht ſo gewagt ſeyn, Raphael habe ſie, nach längerer Verſäumniß der Oelmalerey, etwa im Jahre 1510 gemalt. Wie bald indeß er dieſer Manier (wenn jene Vermuthung haltbar iſt) die alte Fertigkeit wieder abgewonnen, bezeugt, nächſt jenen

ſchon angeführten Bildniſſen, beſonders die Madonna von Fuligno.

Sie ward von einem Höfling Julius II., Gismondo Conti *), urſprünglich für die Kirche Ara Coeli zu Rom, beſtellt, gelangte aber von dort, wie die Aufſchrift am unteren Rande des Bildes meldet, im Jahre 1565 in die Kirche des Kloſters S. Anna zu Fuligno, von welchem Orte ſie den Beynamen erhalten. Die Siege der Franzoſen verpflanzten ſie nach Paris, die der Alliirten zurück nach Italien. Sie ward darauf in der Gallerie des Appartamento Borgia, im Vatican, aufgeſtellt. Marcanton hat die Glorie nach einer Handzeichnung Raphaels geſtochen, franzöſiſche Kupferſtecher das Bild, über welches ich, da es ſo vielſeitig in Evidenz gekommen, nur die Bemerkungen mir geſtatte, daß vom ſtrengen Style darin nur etwa die reine Rundung der Glorie, ſonſt wenig übrig iſt, hingegen viel Geſammtwirkung, Kraft, Harmonie, allgemeiner Ton, beſonders eine ſehr markige maleriſche Behandlung. Im heiligen Franciscus bereits jener Ausdruck ſchwärmeriſch ſchmerzlicher Verzückung, welcher von nun an mehr und mehr den früher beliebteren einer ruhigen, befriedigenden Seeligkeit aus den Kirchengemälden der Italiener verdrängte. Die Ausführung dieſes Bildes fällt in ſo frühe Zeit, daß man die Vermuthung nicht unterdrücken kann, daß Corregio, wenn anders ſeine noch dunklen älteren Lebensumſtände ſolches zulaſſen ſollten, es geſehen haben, davon angeregt ſeyn könnte.

Doch werde ich hier die Viſion Ezechiels nachtragen

*) P. Casimiro Ro. memorie d'Araceli, p. 242. Vergl. Vasari, Ed. Sonzo. T. V. p. 269. die Anm. des röm. Ed.

müſſen, welche nach Malvaſia *), ſchon im Jahre 1510 bezahlt worden, alſo nothwendig um etwas älter iſt. Zu Bologna iſt dieſes kleine Bild nun längſt nicht mehr aufzufinden; Einige halten das Exemplar der Gallerie Pitti für das Original; andere begünſtigen die Replik, welche während der Revolution aus der Gallerie Orleans nach England ſich verloren hat. Das florentiniſche Exemplar iſt äuſſerſt präcis und correct, doch fürchte ich, daſs es von einem jener in neueren Zeiten zu ſehr vernachläſſigten Bologneſer der Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts gemalt ſey. Denn in der Färbung iſt unſtreitig Vieles moderner, als ſelbſt die ſpäteſten Arbeiten Raphaels; dieſe aber gehört zu den älteren. Im Lichte gehet die Carnation ins Violettliche, an der Grenze der Formen und Flächen fehlt die Leichtigkeit der Meiſterhand, in der Modellirung das Mark. Endlich verräth der Kupferſtich des Larmeſſin, nach dem Exemplare der Gallerie Orleans, eine gewiſſe raphaeliſche Milde, welche doch nicht wohl dieſes mäſſigen Kupferſtechers Zugabe ſeyn kann, und die Vermuthung, daſs eben das letzte das Original, jenes florentiniſche eine höchſt meiſterhafte Copie ſey, faſt zur Gewiſsheit erhebt **). Ueber die Darſtellung an ſich ſelbſt iſt die Bemerkung des Vaſari ganz beachtenswerth. Er ſagt, es zeige: un Cristo a uso di Giove, Chriſtus nach Art Jupiters. In der That gleicht dieſer Chriſtus, wenn nicht Gott der Vater gemeint iſt, manchem Jupiter der Antikenſammlungen. Wir

*) Felsina pittrice, vita di Francesco Francia, gegen das Ende.

**) Quatremère l. c. läſst es auf ſich beruhen, ob das Bild der Gallerie Pitti, oder das andere, dem er jedoch mehr Glauben beyzumeſſen ſcheint, das Original ſey.

gelangen nun schon an die Grenze der ganz modernen Zeit, da mehr und mehr die Ansicht aufkam, daß man, bey Darstellung von Ideen, diese mit jeder an sich beyfälligen, wenn auch ganz fremdartigen Form bekleiden dürfe. Bis dahin ließ man, auch ohne des Grundes sich bewußt zu werden, die Formen aus der Idee sich ergeben, organisch sich hervorbilden, wie es jedesmal die Nothwendigkeit gebot.

Noch fällt in die Epoche, deren Uebersicht ich hier beschließe, die Ausführung der heil. Cäcilia, sonst in der Kirche S. Giovanni a Monte unweit Bologna, jetzt, aus Paris zurückgekehrt, in der bolognesischen Gallerie. Bestellt ward dieses schöne Gemälde wahrscheinlich schon im J. 1510, gelegentlich der Einrichtung der Kappelle der heil. Cäcilia, doch, nach Malvasia *), um einiges später vollendet und aufgestellt. Aus der Verzögerung erklärt sich das Zusammentreffen einer fast alterthümlichen Einfalt der Anordnung mit später, malerischer Manier des Vortrages und nicht undeutlichen Spuren häufiger Theilnahme der Gehülfen und Schüler. Gegenwärtig ist freylich dieses Werk (zu Bologna und einige Jahre nach seiner Rückkehr aus Paris) so durchhin von einem Restaurator besudelt, daß es mehr einer Copie, als noch sich selbst gleicht.

---

*) Felsina pitt. l. c. — Quatrem. sagt, dieses Gemälde sey erst 1513 bestellt worden, was auf einem Mißverständniß des Malvasia zu beruhen scheint.

IV.

Raphael, und die Kunſt überhaupt, unter Leo X.

Als Julius II. verſchied, blieben in dem ſpäter unternommenen Zimmer des Vaticans zwey Wände unbemalt, deren Beſtimmung, wenn dieſer Pabſt die Vollendung erlebt hätte, unbekannt iſt. Die Zimmer dienten vormals zu öffentlichen Geſchäften, weßhalb der neue Fürſt deren Beendigung ungeſäumt anordnete, die nach der Aufſchrift *) ſchon im zweyten Jahre ſeiner Regierung zu Stande gekommen iſt. Leo wünſchte darin angedeutet zu ſehn, was in ſeiner eigenen politiſchen Wirkſamkeit ehrenvoll zu ſeyn ſchien: durch das Gefängniß Petri, ſeine Standhaftigkeit in der Gefangenſchaft, ſeine an das Wunderbare grenzende Befreyung nach der Schlacht von Ravenna; durch den Attila **), die Vereitelung der Pläne Ludwigs XII. auf Italien.

Unter dieſen Gemälden iſt jenes, worin der heil. Leo (Leo X.) den Attila (Ludwig XII.) von der Verwüſtung

*) Leo X. ano Chr. MDXIV. pont. sui II.

**) S. Roscoe, life of Leo X. Ed. c. p. 219. s., und appendix, No. CCVII.

Italiens und Roms abmahnt, unstreitig eines der unerreichbarsten Meisterstücke der Malerey a fresco. Zur Rechten das erobernde Reitervolk, Roß und Mann voll ungebändigter Wildheit, unruhig, flackernd bis auf die Haarfarbe seiner Pferde; zur Linken bildet der Pabst, auf weißem Zelter, von seinem Hofe umgeben, durch weichliche Ruhe zum Hunnenfürsten den stärksten Gegensatz, aber auch zu seinem rüstigen Vorgänger in der nahen Gruppe des anstoßenden Bildes.

Julius II. gehört der Entschluß, einem frischen, jugendlichen Talente, dessen Fruchtbarkeit, dessen innere Harmonie er ahndete, voraussah, die Verzierung dieser Reihe von Zimmern anzuvertrauen. Der Reichthum an Vorstellungen, die Gründlichkeit ihrer malerischen Ausbildung, bezeugt, daß Julius durch angemessene Belohnung, durch lebhafte Theilnahme am Gelingen des Werkes, durch Ungeduld und Langmuth, den Künstler dahin zu lenken wußte, daß er sein Höchstes leiste. Also sind die beiden Halbrunde, welche Raphael bald nach dem Tode seines wahres Gönners unter Leo X. gemalt hat, eine nothwendige Nachwirkung des Anstoßes, welchen der Künstler unter der vorangehenden Regierung erhalten hatte. Ueberhaupt wird Leo von den Schriftstellern, welche ihm Dank schuldig sind, als Beförderer der bildenden Künste viel höher gestellt, als er es verdient.

Den großartigen Ansichten, dem standhaften, kräftigen Willen Julius II. verdanken die bewundertsten Werke der neueren Kunst, die vaticanischen Stanzen, die sixtinische Kapelle, ihre Entstehung. Dieser Herr führte die Kunst, welche er nur halbentwickelt vorgefunden, im Verlaufe seiner nicht langen Regierung auf jene unerreichbare Höhe, zu welcher die Nachwelt bisher nur schüchtern ihre Blicke zu erheben ge-

wagt. Freylich beſaß er wenig gelehrte Bildung; allein Genialität und Energie des Willens brachte dafür in ſein Verhältniß zu Raphael, zum Buonarota: Vorausſicht deſſen, was ihrem Talent erreichbar, Glauben an die Möglichkeit des noch Unerprobten, Muth zu den größten Unternehmungen, endlich die Kraft, vor Zerſplitterungen ſich zu bewahren, welche für das Große ſchwachen Charakteren die Mittel entziehn.

Hingegen war der Günſtling der Literärgeſchichte, Leo X., zwar ein vielſeitig gebildeter Herr, allein weder, gleich jenem, ein politiſcher, noch überhaupt ein Charakter *). Neben gelehrten Forſchungen, Muſik und bildender Kunſt ergötzte ihn gelegentlich auch die Thorheit; in dem Gedränge der für die kirchliche Stiftung erfolgreichſten Begebenheiten behielt das beſchränkte Intereſſe ſeines Hauſes für ihn mehr Wichtigkeit, als mit den Pflichten ſeiner Stellung, mit Gerechtigkeit und Dankbarkeit verträglich war. Die Zerſplitterung ſeiner Theilnahme, mit daraus hervorgehender Vergeudung ſeiner unermeßlichen Hülfsquellen, hinderte ihn, ſeinen künſtleriſchen Unternehmungen in der Anlage Großartigkeit, in der Ausführung Nachdruck zu geben. Wenn daher Julius die Zeit und Productionskraft Raphaels, wie wir geſehen haben, ganz in Anſpruch genommen, für kleinere Arbeiten ihm wenig Muße gelaſſen hatte, verwendete hingegen der Künſtler unter Leo ſeine beſten Kräfte ganz an untergeordnete Werke für entlegene Kirchen und begüterte Einzelne.

Nachdem Raphael die Unternehmung Julius II. im Sinne der erſten Anlage ergänzt hatte, malte er bis zu ſei-

*) S. ſeine Lobredner, den Ammirato, opuscoli, vita di Leone X., oder Roscoe, life of Leo X.

nem Tode für den neuen Pabſt nichts Anderes, als die Logen, einige Mauerverzierungen, das dritte Zimmer im Vatican, welches nach dem Brande des Borgo benannt wird, ferner das Bildniß des Pabſtes, die farbigen Vorzeichnungen (Cartons) zu den berühmten Tapeten. Suchen wir aus dieſen Werken den Standpunkt zu ermitteln, aus welchem der Pabſt die Kunſt auffaßte, und die Art, wie er ſie begünſtigte.

Die Logen des vaticaniſchen Palaſtes ſind, als architektoniſch-maleriſche Verzierung aufgefaßt, allerdings ein höchſt ausgezeichnetes, in ſeiner Art unvergleichbares Werk. Im Einzelnen angeſehn, bieten ſie die Wunder des Giovanni da Udine, und, innerhalb der Stuccogeſimſchen, kleine Figuren, welche ſogar in der Ausführung Raphaels werth ſind. Allein wie ſchätzbar, an ſich ſelbſt genommen, die bibliſchen Darſtellungen der Deckengewölbe, beſonders die Geſchichten des Moſes und Joſeph, ſeyn mögen, ſo iſt doch ihr Auftreten an dieſer Stelle und in ſolcher Unterordnung unter Dinge, welche durchaus nichts damit zu ſchaffen haben, bedenklicher, als man an der Stelle ſich einzuräumen pflegt. Es ſcheint mir ein heuchleriſches Spiel mit Vorſtellungen, deren Bedeutung ſich verloren hatte, im Sinne des Hofes, dem der Künſtler diente, doch nicht in dem eigenen Raphaels, dem auch damals nichts entfernter lag, als ein ſolches, aller Ernſtlichkeit entbehrendes ſich Abfinden mit den Ideen, deren Darſtellung ihn eben beſchäftigte. Die Wände und Pfeiler enthalten eine wundervolle Verflechtung von Formen der Natur und der künſtleriſchen Willkühr; was in den Deckengemälden Anmuth und Liebreiz zuläßt, iſt mit Luſt behandelt; die übrigen, vornehmlich die neuteſtamentlichen Gegenſtände, überließ der Künſtler ſeinen mindeſt begünſtigten Schülern.

Noch mehr vernachläſſigte Raphael die vier Darſtellungen im Zimmer des Incendio del Borgo. Ihre Ausführung iſt unſtreitig ſeinen Schülern größtentheils beyzumeſſen; doch habe ich ein Blatt mit Figuren aus der Beſtrafung der Seeräuber geſehn, welche ſchon in ihrem erſten flüchtigen Entwurfe ohne Sorgfalt gezeichnet waren. Ernſtlicher freylich durchdachte Raphael ſeine Aufgabe in den berühmten Cartons von Hamptoncourt; in dieſen vortrefflichen Compoſitionen iſt auch der feine Sinn für die Anforderungen des Stoffes (der gewirkten Arbeit) beachtenswerth; es iſt nicht zufällig, daß er dabey des Maſaccio und Filippino ſich erinnert, das Maſſige eben hier mehr, als an anderen Stellen, geſucht hat. Doch, mit Ausnahme jener beiden erſten Halbrundungen der Stanzen, malte er für dieſen Pabſt nur ein einziges ſorgſam und liebevoll beendigtes Werk, das Bildniß Leo X. mit den Cardinälen de' Roſſi und de' Medici, auf welches wir zurückkommen werden.

In dieſem Bildniſſe, wie in den zwey Halbrunden der Stanzen, ward der Perſönlichkeit des Pabſtes geſchmeichelt; in den vaticaniſchen Logen, in jenem anderen Zimmer deſſelben Palaſtes, huldigte Raphael dem Geſchmacke ſeines Gönners an abwechſelnden Thier- und Pflanzenformen, an ſeiner Menagerie *), ſeinen Gärten; die überaus koſtbaren Tapeten (für 70000 Scudi wurden ſie, nach Vaſari, gewirkt) waren, was den Pabſt angeht, eine Schöpfung ſeiner Prachtliebe. Doch nicht allein dieſe Seitenbeziehungen, auch die Vernach-

*) Vasari, P. c. p. 82. — Fece una sala — e per Giovanni da Udine — fece fare in ciò tutti quegli animali, che papa Leone aveva, il Cameleonte etc.

läſſigung in der Ausführung des gröſten Theiles der genannten Werke wirft auf die gefeyerte Kunſtliebe Leo X. ein wenig günſtiges Licht. Da Raphael gleichzeitig für entlegene Kirchen, für Privatperſonen, viele ſeiner herrlichſten Bilder gemalt hat, ſo muß die Urſache ſeiner Vernachläſſigung deſſen, was er für den Fürſten gemalt, in dem Geſchmacke, oder in der Gleichgültigkeit dieſes letzten liegen. Dieſe Vermuthung trifft mit einer Andeutung des Vaſari überein, daß Leo, welcher dem Künſtler groſſe Summen ſchuldete, dieſen mit der Hoffnung auf reiche Pfründen und kirchliche Auszeichnungen hingehalten habe *).

Unter den Werken Raphaels, auf welche der Fürſt keinen Einfluß ausgeübt, behaupten die Sibyllen in la Pace die erſte Stelle. Ich habe bereits gezeigt, daß die Gründe, nach welchen man dieſes Werk ſchon unter Julius II. entſtehen läßt, ganz unhaltbar ſind; es bleibt mir, zu zeigen, daß ſie in den erſten Jahren der Regierung Leo X., um 1515, gemalt ſeyn müſſen.

Der Hauptgrund ergiebt ſich aus dem Techniſchen. Noch in der Meſſe von Bolſena, im Heliodor, tritt, der Form, wie beſonders der Farbe nach, das Einzelne nicht ſelten als ein für ſich Beſtehendes, für ſich Durchgebildetes, aus dem Ganzen zum Nachtheil der Geſammterſcheinung zu deutlich hervor. In viel ſpäteren Jahren wiederum überließ Raphael die Ausführung der Mauergemälde ſeinen Gehülfen, welche bekanntlich ſehr fleckig und wenig harmoniſch a fresco ge-

*) Vasari, P. c. p. 87. — Perche, avendo tanti anni servito la corte, et essendo creditore di Leone di buona somma, gli era stato dato indizio, che alla fine della sala (di Costantino) — il Papa gli avrebbe dato un capello rosso.

malt haben. In jenen Halbrunden aber, welche er in den Jahren 1513 und 1514 gemalt, dem Attila, der Befreyung Petri, gelang es ihm zuerſt, den allgemeinen Ton durchaus zu beherrſchen, die Erſcheinung des Einzelnen mit dem Ganzen völlig in Uebereinſtimmung zu ſetzen, was bekanntlich in der Malerey a fresco ſehr ſchwierig iſt, ungemein viel Erfahrung und auf ſie gegründete Methodik vorausſetzt. Stehet nun in dieſer Beziehung unter den Mauergemälden Raphaels keines den gedachten Halbrunden näher, als das Werk in la Pace, zeigt daſſelbe zugleich in der Beherrſchung der Wendungen, Stellungen und Formen der Figuren den Künſtler auf der größten Höhe ſeiner Meiſterſchaft: ſo wüßte ich nicht, wie man, in Ermanglung aller anderen Zeugniſſe, anſtehen könne, es in die erſten Jahre der Regierung Leo X. zu verſetzen.

Vier Altargemälde entſtanden damals ohne ſeine Mitwirkung, jedes in ſeiner Art das Herrlichſte der Kunſt Raphaels, der Kunſt überhaupt: die Madonna mit dem Tobias, die andere mit dem heil. Sixtus, die Kreuztragung, die Transfiguration.

Die Madonna del pez, wie die Spanier ſie nennen, ſeitdem ſie die Kunſtſchätze des Escorial vermehrt, hat Raphael für die Kirche S. Domenico, in Neapel, gemalt. Sie ward, nach einer Handzeichnung von Marcanton, nach dem Bilde von Desnoyers geſtochen, ihre Anordnung iſt daher, ungeachtet der Entlegenheit der Stelle, ſehr bekannt. Die florentiniſche Sammlung von Handzeichnungen in der Gallerie der Uffizj zu Florenz enthält einen vollſtändigen Entwurf des Bildes in Röthel, vielleicht die Zeichnung, nach welcher Marcanton jenes vortreffliche Blatt geſtochen hat.

Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts veranlaßte

der spanische Hofmaler Amiconi, indem er Zweifel gegen die Originalität des Bildes erhob, welches der Zeit nach wahrscheinlich großentheils schon von den Gehülfen ist angelegt und beendigt worden, einen englischen Reisenden, die Motive der Composition schriftlich zu entwickeln *). „Die Jungfrau, sagt dieser, hält das Kind Jesus auf dem Schooße. Dieses hat einer Vorlesung des heil. Hieronymus zugehört, welcher seinen Vortrag unterbricht, als er den Erzengel mit dem jungen Tobias eintreten, den letzten der Jungfrau vorstellen sieht. Während nun die Madonna die Vorbitte des Engels (um Erstattung des Gesichtes des alten Tobias) voll Güte angehört, blickt der junge Tobias mit verlegener Schüchternheit zum Jesuskinde auf, legt dieses wiederum die Linke auf das Buch, aus welchem Hieronymus vorgelesen, gleichsam die Stelle festzuhalten, bey welcher die Unterbrechung eingetreten war. Hieronymus aber hält die rechte Hand am Blatte und blickt über das Buch auf die Ankömmlinge, gleich einem, der bereit ist, nach Ablauf der Störung in seinem Geschäfte fortzufahren." Das Naive, Herzige, Geschäftige in den Motiven dieses Bildes ward durch die Aufgabe herbeygeführt; die Eigenthümer der Kappelle, in welcher Augenkranke Trost und Hülfe suchten, hatten die Heiligen namentlich aufgegeben, aus deren Charakter das Trauliche der Handlung und der gegenseitigen Beziehung der Figuren sich gleichsam von selbst ergab. Hingegen forderte die practische Bestimmung der Madonna di S. Sisto, für die Kirche gleiches Namens zu Piacenza, der Jungfrau eine übermenschliche Ho-

*) S. de la Puente, viage de España, P. II. p. 78.

Hoheit zu verleihen, hiedurch die Schauer des Wunderbaren und Geiſtigen anzuregen.

Schon im vorangehenden Bande habe ich bemerkt, daß die Madonna di S. Siſto, der erhabenſte Schmuck der Dresdener Gallerie, nothwendig von einer Brüderſchaft (compagnia), und für den Zweck beſtellt worden iſt, bey feſtlichen Tagen, an zwey Stangen befeſtigt *), in Proceſſion durch die Kirche, oder auch in der Stadt umher getragen zu werden. Alles ſpricht für dieſe Vermuthung; die Handlung der beiden Nebenheiligen, denn die heil. Barbara empfiehlt die Verehrung der Madonna, der heil. Sixtus hingegen die Brüderſchaft, welche nach ihm benannt war, der Obhut der Jungfrau; das Bild iſt auf Leinwand gemalt, deren die römiſchen und toscaniſchen Schulen damals höchſt ſelten, und nie ohne Veranlaſſung, ſich bedienten; das Ganze iſt ohne Boden, ſchwebt in der Luft, eine Unſchicklichkeit in welche weder Raphael, noch ſonſt ein Zeitgenoſſe, bey Altargemälden jemals verfallen iſt; nicht zu gedenken, daß auch der Guido der Münchener Gallerie, welcher ſicher einer Brüderſchaft gehört und bey feyerlichen Umzügen getragen worden, gleich unſerem Bilde als eine Lufterſcheinung aufgefaßt, des Bodens ermangelt, der feſtſtehenden Altargemälden nöthig iſt. Dieſen, mir ſcheint, überzeugenden Gründen kann man entgegenſetzen, daß Vaſari **) ſage: „Raphael habe für die

*) Ich hatte das Kunſtwort: drapellone, in: Fahne überſetzt; man hatte, aus Unkenntniß der Gebräuche, die Kirchenfahnen weich und flatternd ſich vorgeſtellt, gleich den Regimentsfahnen, und darauf Einwürfe gegründet. Proceſſionsbilder werden aber von zwey, vier und mehr Perſonen an zwey Stangen getragen.

**) Vita di Raffaello, ed. c. p. 82. — Fece a' monaci di S.

Mönche des h. Sixtus zu Piacenza die Tafel des Hauptaltares gemalt, welche die Madonna, mit den Heiligen Sixtus und Barbara enthalte." Indeß muß Vasari die Nachricht aus zweyter Hand erhalten haben, weil er davon nichts Umständliches aussagt, auf ein allgemeines Lob sich beschränkt; besonders aber, weil er sogar den Stoff, auf welchem das Bild gemalt ist, falsch angiebt, es eine Tafel (tavola) nennt, nicht anzeigt, daß es auf Leinwand, in tela, gemalt sey, was er bey Bildern dieser Zeit und Schule doch sonst nicht leicht versäumt.

Wer, diesen Andeutungen durch örtliche Untersuchungen einen historischen Boden zu geben, sich künftig einmal bemühen sollte, möge beachten, daß es hier mehr darauf ankomme, auszumachen, ob man das Bild jemals in Procession umhergetragen habe, als, wo es in den Zwischenzeiten aufgestellt wurde. Unter allen Umständen erklärt sich das Visionäre der Darstellung nur aus dieser Bestimmung des Bildes, versteht sich die ganze Gewalt des Eindruckes, den es bewirken mußte, nur indem man dasselbe als mit dem Zuge langsam fortschreitend sich vorstellt. — Die Künstler der guten alten Zeit pflegten für das Poetische ihrer Entwürfe den Anknüpfungspunct, den positiven Boden, in den Wünschen und Anforderungen derer zu suchen, welche ihnen Vertrauen schenkten und ihre Leistungen nach den Umständen belohnten. Kunstwerke waren dazumal überhaupt mehr ein allgemeines, ein wesentliches, als ein rein ästhetisches Bedürfniß; man wollte Begriffe, Vorstellungen, Dinge, über welche man mit sich selbst ein-

---

Sisto in Piacenza la tavola dello altare maggiore dentrovi la nostra Donna, S. Sisto e S. Barbara, cosa veramente rarissima e singolare.

verſtanden war; dieſes brachte in die Behandlung der Aufgaben ſowohl Ernſtlichkeit, als Wechſel. Der ächte Geſchmack findet daher in den Kunſtwerken dieſer Zeit und Art mehr Befriedigung, als in den Dingen, welche die eitle, ſelbſtgefällige Bildung ſpäterer Jahre nach übereinkömmlichen äſthetiſchen Grundſätzen für ein meiſt nur eingebildetes Bedürfniß hervorgebracht hat. Ganz wie im Leben, wie in der Natur, iſt in der Kunſt nichts ſchön, was nur der Schönheit willen ſchön ſeyn will. Die nöthige Weſenheit ertheilt aber dem Kunſtwerke deſſen unmittelbarer Zuſammenhang mit dem geſammten Leben der Zeit, aus deren ächtem, tiefgefühltem Verlangen und Bedürfen daſſelbe hervorgegangen iſt.

Unter den ſpäteren Bildern Raphaels zeugt keines ſtärker von unmittelbarer Theilnahme des Künſtlers. Bisher ward keine Handzeichnung zu dieſem Bilde bekannt, zeigte ſich kein Vorſtudium deſſelben, noch ſelbſt ein altes Kupferſtich, welches bezeugte, daß ſolche vorzeiten einmal vorhanden geweſen. Eben wie dieſe Abweſenheit von Vorarbeiten, welche den Gehülfen zur Richtſchnur hätten dienen können, ſo lehrt auch der Vortrag der Malerey, daß jenes groſſe Werk ein unmittelbarer Wurf des Geiſtes ſey. Vielleicht gab es davon nie einen anderen Entwurf, als die Röthelvorzeichnung, welche vor der letzten Reſtauration durch Abblätterungen der Farbe war ſichtbar geworden. Leider ſind die geiſtvollſten Züge der Hand des größten Meiſters durch die letzte angebliche Wiederherſtellung an vielen Stellen bewölkt worden.

Ueber dieſe hat die öffentliche Meinung längſt ſich geſtaltet. Lange bevor ich die Madonna di S. Siſto nach vielen Jahren wiedergeſehn, wußte man in Dresden, wußte man in der Welt, daß Palmaroli bey der Reinigung ſich des Meſ-

sers bedient, das Bild schonungslos (nach dem Kunstausdrucke italienischer Restauratoren) harmonisirt habe; also war es weder mein Verdienst, noch meine Schuld, daß ich in eine schon allgemeine Klage einstimmte. Dessenungeachtet ward ich auf Veranlassung einer mir durchaus fremden Kritik dieser Arbeit von Personen, welche in der eigenen Sache zu Richtern sich aufgeworfen, indirect mit Bitterkeit angegriffen. Ich habe diese Angriffe damals mit Schonung beantwortet, nunmehr längst vergessen, doch nicht den Schmerz, den ich empfand, als ich die geistreichen Züge der Meisterhand, die seelenvoll modellirten Lichtflächen, auf das grausamste beschmutzt, verwischt, entstellt sah. Es ist zu wünschen, daß bey dereinstiger Reinigung des Bildes unter dem Gerieſel ungewisser Firnißfarbe das alte Werk minder beschädigt wiederum hervortreten werde, als ich zu hoffen wage.

Das berühmte Spasimo di Sicilia, die Kreuztragung, malte Raphael für das Olivetanerkloster Sta. Maria dello Spasmo zu Palermo; also ward auch hier der schmerzlich erhabene Gegenstand durch eine locale Richtung des Cultus geboten. Die Zusammenstellung ist aus dem Blatte des Augustin von Venedig und aus dem neueren bekannt, einzelne Köpfe aus französischen Kupferstichen, Vorbildern für Zeichenschulen. Eine Zeichnung der florentinischen Sammlung enthält Figuren und Gruppen dieses Bildes in flüchtigem Röthelentwurfe.

Großartigkeit des Entwurfes wird endlich auch der Transfiguration nicht abzusprechen seyn, deren Beendigung nach Raphaels Tode nicht durchhin dem ersten Gedanken entsprechen, daher dem Tadel unterliegen mag, welcher in den letzten Zeiten an die Stelle einer früher gewöhnlichen, viel-

leicht übertriebenen Bewunderung getreten iſt. Vaſari läßt dieſes Bild, welches er bereits ſehr hoch ſtellt, von Raphael ſelbſt in allen Theilen beendigen, während aus anderen Nachrichten bekannt iſt, daß bey dieſer Arbeit der Tod den Meiſter überraſcht hat, und aus dem Werke ſelbſt erhellt, daß Vieles darin von anderer Hand gemalt ſey. Merkwürdig iſt in dieſem Bilde die Beybehaltung des uralten Typus in der Glorie. Dem Weſen nach findet ſich dieſelbe ganz, wie hier, in dem kleinen Muſiv des neunten Jahrhunderts, welches Bori aus der Sacriſtey des florentiniſchen Domes bekannt gemacht, ſpäter wiederum in einem der Bildchen von Giotto, welche zu Florenz früher in der Sacriſtey der Kirche Sta. Croce, ſpäter in der Akademie aufbewahrt wurden. Freylich hielt ſich Raphael nur an den Entwurf, warf er die Verkümmerungen einer halbbarbariſchen Zeit ganz aus, ſuchte er im Vortrage Alles dem Kunſtverſtande und der Methodik ſeiner Zeit gehörig anzupaſſen.

Wie dieſen größeren Kunſtwerken, ſo gewährte Raphael unſtreitig auch anderen Staffeleygemälden ſeine Aufmerkſamkeit und thätige Theilnahme, den Bildniſſen nothwendig, aber auch den ſpaniſchen Madonnen, beſonders doch jener Franz I., zu welcher ausführliche Vorſtudien auf einem Blatte der florentiniſchen Sammlung von Handzeichnungen und an anderen Stellen vorkommen. Doch bey weitem der größere Theil aller Gemälde in Raphaels ſpäterem Geſchmacke ward bald in ſeiner Werkſtätte, bald ſchon außer derſelben, von einem oder dem anderen, oder verſchiedenen Gehülfen des Meiſters, nach deſſen Entwurf, oder nach eigenem, ausgeführt.

In den Oelgemälden, deren Anlage und Ausführung andere Künſtler beſorgt haben, unterſcheidet man Raphaels Nach-

hülfe, seine Hand, an einem eigenthümlich markigen, der Absicht deutlich sich bewußten, daher nicht suchenden, sondern treffenden Auftrage der Farbe. Seine Gehülfen glätteten, verwischten, holten nach, wie Alle, die bey der Arbeit etwas suchen und berücksichtigen, was außer ihnen liegt. Der Meister hingegen vermied, besonders in der Carnation, deren Textur in der Natur leicht rauh, porös ist, selbst in den weiblichen Köpfen jene geleckte Glätte, welche die Italiener frühe an den tramontanen Künstlern mißbilligt haben. Neulingen kann es bey dem Bemühen, die eigenthümliche Pinselführung Raphaels aufzufassen und zu unterscheiden, von Nutzen seyn, das Bild des heil. Petrus von Fra Bartolommeo sich recht ins Auge zu fassen, welches Raphael, nach Vasari, durchaus retouchirt hat. Wie Blitze leuchten die mannhaften Züge seiner Hand aus der verblasenen Lasurmanier seines Freundes hervor.

Verschiedene Bilder mißt Vasari dem Raphael bey, welche von dieser Eigenthümlichkeit nicht die geringste Spur zeigen; unter diesen auch die heil. Familie mit dem Papierfenster (dell' impannata), jetzt in der Gallerie Pitti, zu seiner Zeit aber in der Hauskapelle des Herzogs Cosimo im alten Palaste, und zwar in dem Quartier, welches Vasari selbst ausgemalt hatte; was den Verdacht erweckt, er habe, während der Herzog lebte, seine Ansicht über dieses Bild nicht rein herausgesprochen. So viel kann man ihm indeß glauben, daß Bindo Altoviti, von welchem der Herzog das Bild

*) Vas. vita di fra Bartolommeo di S. Marco — ed. P. cc. p. 38. — Il S. Pietro, il quale tutto ritocco di mano del mirabile Raffaello. —

gekauft, daſſelbe aus Raphaels Werkſtätte erhalten hatte; woraus folgen würde, daß unſer Meiſter in ſeinen ſpäteren Jahren die Erzeugniſſe ſeiner Werkſtätte, gleich dem Pietro Perugino, für eigne Arbeit zu geben pflegte. Bey verſchiedenen, namentlich bey den franzöſiſchen Bildern, erwähnt Vaſari des Giulio Romano Mitwirkung, in deſſen Leben, ausdrücklich. Bey anderen mochte er, wie bey dem erwähnten, Rückſichten zu nehmen haben.

In der Sammlung der florentiniſchen Gallerie der Uffizj wird eine wundervolle Röthelzeichnung Raphaels aufbewahrt, der Modellact eines Jünglings von ſchöner Form und Proportion. Einen flüchtigeren Modellact, faſt in derſelben Stellung, und nach demſelben, ſchon etwas mehr ausgebildeten Jüngling, ſah ich in der koſtbaren Sammlung von Handzeichnungen, welche Herr Wikar vor einigen Jahren zu Florenz vom Maler Fedi erkauft hat. Aus dieſen Aetzeichnungen hat man, bisweilen wohl die Natur hinzunehmend, die zahlreichen, meiſt guten, doch nie ganz fehlerloſen Gemälde des Johannes in der Wüſte hervorgebildet, welche die italieniſchen und andere Gallerieen aufzeigen. Vaſari giebt das florentiniſche der Tribune *) für das Original; das landſchaftliche im Hintergrunde hat allerdings etwas mehr Alterthümlichkeit, als in den übrigen bemerkbar iſt; doch hat auch dieſes Bild im Nackten, bey großen Vorzügen, auch ſehr empfindliche Män-

*) Vasari ed. Pf. ec. p. 83. Fece al Cardinale Colonna in S. Gio. in tela. — Der einzige florentiniſche iſt auf Leinwand gemalt. In dieſem Bilde iſt indeß die zweyſeitige Anſicht des verkürzten Fußes perſpectiviſch unmöglich, auch von beiden Handzeichnungen abweichend. In dem Pariſer und Berliner Exemplare entſpricht dieſer Theil den erwähnten Zeichnungen.

gel. Ich befürchte daher, daß Raphael wohl jenen Act gezeichnet, wohl gebilligt habe, daß er von seinen Gehülfen und Schülern, vielleicht im Wetteifer, malerisch ausgeführt werde, doch ohne an irgend einer dieser zahlreichen Repliken thätigen Antheil zu nehmen. Einige gehören sicher seiner Schule an *); allein das Berliner Exemplar galt zu Florenz, wo ich es erstanden, nicht ohne Gründe für eine Jugendarbeit des Francesco Salviati **).

Die Gleichgültigkeit des Ausdruckes, die unbestimmte Allgemeinheit der Charaktere, die Schwächen der Zeichnung, welche in diesen Bildern häufig wahrgenommen werden, brachte in den letzten Decennien den alten Vorwurf ***) wiederum in Anregung, daß Raphael in seinen letzten Lebensjahren zurückgeschritten sey. Unstreitig befriedigen die Werke, welche Raphael ganz mit eigener Hand zu Ende gebracht, unter diesen sogar seine ältesten, ungleich mehr, als jene Schülerarbeiten. Wie sollte auch der unmittelbare Erguß eines so

*) Zu Florenz, Paris, Bologna, zu Rom auf dem Capitol.

**) So schließt man aus der sicheren, schulmäßigen Zeichnung, den ohne pastose Unterlage lasirten Schattenseiten, der generellen Behandlung der Landschaft.

***) Vas. P. c. p. 86. suchte den Rückschritt Raphaels, den Grund des Tadels, dem er in späteren Jahren ausgesetzt war, theils in einem seinem Naturell unangemessenen Wetteifer mit dem Michelangelo (per mostrare ch' egli intendeva gl' ignudi così bene come Michelagnuolo), theils, gelegentlich der Pinche, aus dem Umstande, daß er die Ausführung seiner Entwürfe mehr und mehr seinen Gehülfen überließ (l'havergli fatti colorire ad altri col suo disegno). Das Geräusch muß groß gewesen seyn, da Vasari wagen konnte, zu sagen: non si sarebbe tolto parte di quel buon nome, che acquistato si haveva. — Also sehr mit Unrecht hält man diese alte Bemerkung für ein Paradoxon der Romantiker.

edlen Geiſtes jemals im Weſentlichen demjenigen nachſtehn können, was untergeordnete Talente nach ſeinem Entwurfe, oder nach eignem unter ſeiner Leitung gemacht haben. Nach ſolchen Arbeiten aber werden wir den Meiſter an ſich ſelbſt nicht beurtheilen dürfen, vielmehr nach anderen ihn beurtheilen müſſen, deren Ausführung ihn ſelbſt ernſtlich beſchäftigt hat, gleich der Madonna di S. Siſto, oder dem Spasmo. Wird auch in dieſen vielleicht das jugendlich Naive ſeiner älteren Arbeiten vermißt, nunwohl, ſo gewährt der Schwung männlicher Kraft vollen Erſatz, ſucht man aber techniſche Fortſchritte, ſo wende man ſich zu ſeinen ſpäteſten Bildniſſen. In dieſen kann und will der Meiſter keinen Erſatzmann, keinen Gehülfen einſtellen; er muß die erheblichſten Theile ſolcher Bilder eigenhändig malen. Nun fällt das Bildniß Leo X. nothwendig nach 1517, da erſt in dieſem Jahre de' Roſſi, eine der beiden Figuren im Grunde, zum Cardinal erhoben wurde; trägt der berühmte Klavierſpieler der Gallerie Sciarra Colonna zu Rom die Jahreszahl 1518 *). Zeugen nun dieſe Bilder von techniſchen Rückſchritten? Hätte Raphael, als er das Bildniß des Hauſes Altoviti oder die Fornarina malte, den allgemeinen Ton ſchon ſo ſicher, als hier, beherrſcht? Hätte er ſchon damals die Formen in gleichem Maaße verſtanden, die Stoffe und Nebendinge bis zur Täuſchung vergegenwärtigen können, wie in dem Bildniſſe des Pabſtes? Anderer Bildniſſe dieſer Zeit erwähnt Vaſari, des Lorenzo und

*) Am oberen Rande des Geſtelles oder Sockels iſt die Jahrezahl M. D. XVIII. in das Impaſto hineinvermalt. Obgleich in dieſem Bilde das Haar, und in der Stirne die Laſur des Schattens verputzt iſt, ſo darf es doch im Ganzen, beſonders in Vergleich des Pabſtes, für ganz wohl erhalten gelten.

Giuliano de' Medici (von Nemours und Urbino Herzogen), welche seinerzeit zu Florenz beym Geschäftsführer des Hauses, dem Ottaviano de' Medici, aufbewahrt wurden, doch zu Florenz nicht mehr vorhanden sind; die berühmte Johanna von Aragonien, welche er indeß, mit Ausnahme des Kopfes, dem Giulio Romano beylegt *). Doch übergehet er die Bildnisse der Cardinäle Inghirami und Carandolet, einige andere, welche nach neueren Urtheilen für Raphaels Arbeit gelten, aber gutentheils seinen Gehülfen und Schülern angehören, wie der Cardinal mit langem Unterarm der Gallerie Pitti vielleicht dem Girolamo da Cotignola.

Ein anderes Zeugniß jener Thätigkeit und Regsamkeit des Geistes, welche den Raphael bis an sein Lebensende begleitet hat, gewährt jene Bereicherung des Gebietes der modernen Kunst durch mythologische Aufgaben, denen unser Meister nicht früher, als unter dieser Regierung, die für neuere Zeiten geeignete Seite abgewonnen, die paßliche Form verliehen hat. Unstreitig leitete der Geschmack des Pabstes, die classische Bildung seiner Umgebung, den Künstler auf solche Gegenstände hin, deren Darstellung bis dahin ihn, wenn überhaupt, doch nur selten beschäftigt hatte. Bekanntschaft mit dem Costüme alter Zeiten, Bemühung um solches, was bey historischen Aufgaben dienen kann, den Kunstfreund zu orientiren, zurechtzuweisen, zeigt sich bereits in der Schule von Athen **), in den Musen des Parnaß, in den Nebenbildern

*) Vas. P. c. p. 323.

**) Quatremère de Quincy, vie de Raph. p. 61. sagt gelegentlich dieses Werkes: „Après les innombrables découvertes dont Raphael ne put même pas avoir le pressentiment, et qui ont fait reparoître l'antiquité iconographique presque entière; après cette multitude d'ob-

derſelben Wand; etwas ſpäter in den Hunnen des Attila, deren Bekleidung Raphael, wie ſchon Vaſari bemerkte, aus der Colonna Trajana entlehnt hat. Doch nicht früher, als nach der Erhebung des Cardinal Johannes de' Medici auf den päbſtlichen Stuhl, jenes freye, bald anmuthvoll naive, bald lüſtern ſinnliche Spiel mit alten Mythen, jene ſinnreiche Verwebung alter und neuer Bedeutungen, durch welche der Künſtler die griechiſche Fabel recht eigentlich zu einem modernen Kunſtelemente umſchuf. Wie Julius durch feurige Theilnahme, ungeheuchelte Bewunderung, nöthigen Aufwand, ſo mag Leo den Künſtler durch Rath und gelehrte Andeutungen unterſtützt haben. Bekanntlich erhob der Pabſt den Künſtler zum allgemeinen Aufſeher aller römiſchen Alterthümer *), womit des Vaſari etwas weitſchichtige Andeutungen über Raphaels antiquariſche Sammlungen und Arbeiten in Verbindung zu bringen ſind.

Allein ſelbſt in dieſem Gebiete der Kunſt, in welchem

---

jets originaux recouvrés depuis trois siècles, et qui ont opposé aux inventions de l'Ecole d'Athènes tant de parallèles, et d'aussi périlleux, le style de cette composition a gardé sa place dans l'opinion des artistes et les lignes de beaucoup de personnages antiques qui y sont représentés, ont continué de passer pour classiques, même à côté de celles que le ciseau des Grecs nous a transmises: tant Raphaël eut le don de deviner l'antique." Trennen wir die letzte kühne Annahme von dieſen Bemerkungen, ſo werden dieſe ſo viel ſagen und anerkennen: daß Raphael den neueren Künſtlern gezeigt, auf welche Weiſe antike Aufgaben, in wie weit der Habitus der alten Kunſt mit den Anforderungen der Malerey überhaupt, beſonders der modernen, ſich ausgleichen laſſen. Vor ihm nahm man dieſe Dinge doch zu willkührlich, zu bizarr, ſpäter, doch eigentlich erſt in den neueſten Zeiten, mit zu viel Aengſtlichkeit der Berückſichtigung des Hiſtoriſchen und Poſitiven.

*) S. den bekannten Brief Raphaels.

der Pabſt, nach der allgemeinen Richtung ſeines Geſchmackes, doch ſich heimiſcher fühlen mußte, als in jenem, ward kein einziges Kunſtwerk auf deſſen Koſten, in deſſen Auftrag ausgeführt. Das erheblichſte und bekannteſte iſt die Geſchichte der Pſyche an dem Spiegelgewölbe der gegen den Garten gerichteten Loge in der Villa des reichen Auguſtin Chigi, welche, nach ſpäteren Beſitzern, gegenwärtig die villa Farnesina genannt wird. Marcanton und Caraglio haben einige dieſer ſchönen Erfindungen in Kupfer geſtochen; das Ganze hat Doriany radirt *). Die Ausführung, in welcher ſchon Vaſari die gewohnte Lieblichkeit und Anmuth Raphaels vermiſſte, fiel, nach demſelben, groſſentheils ſeinen Gehülfen, beſonders dem Giulio, anheim. Vor etwa zwanzig Jahren habe ich einige, in drey Kreiden fleiſſig gezeichnete Köpfe geſehen, welche damals mir das Anſehn hatten, ſchöner zu ſeyn, als deren maleriſche Ausführung **). Und dennoch gehörten ſie zu einer Gruppe, welche ihrer beſſeren Ausführung willen gewöhnlich dem Meiſter beygemeſſen wird: den zürnenden Göttinnen.

In der anſtoſſenden, gegen die Tiber gerichtete Loge, derſelben, in welcher Chigi dem Pabſte ein verſchwenderiſches Gaſtmahl ausgerichtet, wo die Decke ganz von Baldaſſare Peruzzi ausgemalt iſt, befindet ſich jenes Bild, welches, ſeit Vaſari, für eine Darſtellung der Galathea gehalten wird, vielleicht dem Künſtler ſelbſt nur unter dieſem Namen geläufig

*) S. (Bellori) Delle immagini dipinte da Raffael d'Urbino, nel palazzo Vaticano e nella Farnesina alla Lungara. Roma 1751.

**) Dieſe Zeichnungen befanden ſich damals im Beſitze des Malers, Profeſſor Abel, welcher ſpäter zu Wien verſtorben iſt.

war *), doch, wie ich nicht läugne, einen ganz anderen Gegenstand darzustellen scheint. In der Abhandlung eines Ungenannten **) über den eigentlichen Gegenstand dieses Bildes ist besonders der Gedanke höchst beyfällig, daß Raphael durch die angebliche Galathea einen neuen Cyclus habe beginnen wollen, welcher, mit dem der äußeren Loge zusammenhängend, diesen erst ergänzt haben würde. Gewiß war es nicht des Künstlers Absicht, diese Malerey verloren auf eine übrigens wüste Wand zu werfen.

Aus dem Umstande, daß der beabsichtigte Cyclus unvollendet geblieben, schließe ich andererseits, daß die Galathea, oder Liebesgöttin, nicht, wie man bisweilen behauptet, schon unter Julius II., vielmehr selbst später gemalt sey, als die Fabel der Psyche in der Decke der Gartenloge. Würde der Eigenthümer des Gartenhauses, würde der Künstler selbst ein so glänzend begonnenes Werk ganz aufgegeben haben, um zu einem ganz neuen überzugehn? Ich bezweifle es um so mehr, als ein solches Abschweifen nicht mit den Gewöhnungen Raphaels übereinstimmen würde. Auf der andern Seite erklärt

---

*) S. Raphaels Brief an Castiglione, lett. sulla pitt. etc. Der Ungenannte beseitigt diesen Brief zu leicht, indem er annimmt: Raphael sey eben damals mit einer anderen Galathea beschäftigt gewesen, von welcher man nun eben nichts wisse.

**) Alcune riflessioni di un Oltramontano su la creduta Galatea di Raffael d'Urbino. Palermo 1816, ohne Seitenzahlen. — Dieser Forscher zeigt, daß Raphael in der Geschichte der Psyche Wort für Wort dem Apulejus gefolgt sey, und schließt, da auch die angebliche Galathea in allen Stücken der Schilderung des Apulejus der Erscheinung der Amphitrite entspricht: daß in dem Bilde diese letzte gemeint sey, und in ihr ein neuer Cyclus anhebe, welcher, wie jener die himmlischen, so hier die tellurischen Begebenheiten der Fabel habe zusammenfassen sollen.

ſich die eigenhändige Ausführung der Galathea ſehr befriedigend aus dem Tadel, den die Fehler der Gehülfen in der Decke der anſtoßenden Loge, nach Vaſari *), dem Meiſter erworben hatten. Allein auch die maleriſche Ausführung verweiſt in ungleich ſpätere, als jene von Quatremere angenommene Zeit. Verglichen mit den Muſen im Parnaß, deren maleriſche Behandlung weich und ſchmelzend, deren Charakter lind und lieblich iſt, zeigt ſich in der Galathea eine gewiſſe an Härte grenzende Feſtigkeit des Vortrages, ein neues Roth, und in den Formen bereits ein Anklang jener Derbheit, zu welcher Raphael bekanntlich ſehr ſpät allmählig übergegangen iſt. Die Gegenſtände habe ich ſchon im vorangehenden Abſchnitte geprüft, und an vielen Stellen gezeigt, daß man die zufällige Aſſociation von Erinnerungen, welcher Vaſari überall ſich hingiebt, nicht wohl als eine ſichere Richtſchnur für Zeitbeſtimmungen benutzen könne.

Mehr als die Malereyen der Farneſina verwittert ſind die verwandten Darſtellungen in einer Loge jenes Gartenhauſes, welches über den Kaiſerpaläſten, unweit der farneſiſchen Gärten und des Kloſters S. Bonaventura belegen, in den letzten Jahren ſo oft den Beſitzer gewechſelt hat, daß ich deſſen gegenwärtig gültigen Namen nicht anzugeben weiß. Deſſenungeachtet werden ſie von den Kennern aufgeſucht, die Compoſition, beſonders ſchönen Köpfe, bewundert, welche Raphael mit eigener Hand könnte übergangen haben. Man hat dieſe Erfindungen frühe nach ihrem Werthe geſchätzt, denn Marco

*) P. c. p. 86. — Daß Vaſari nach dieſer Bemerkung unmittelbar auf die Tranſfiguration überacht, liegt an ſeinem Geſchmacke an Tranſitionen im Converſationstone.

di Ravenna hat sie mit besonderer Liebe und glücklich in Kupfer gestochen.

Noch vor dem Tode des Meisters möchte denn auch dessen Gartenhaus durch kleinere, in leichte Verzierungen verflochtene Bilder geschmückt worden seyn. In diesen ist die Ausführung sehr flüchtig, die Erfindung, besonders der Hochzeit der Roxane, so anmuthsvoll, daß ich ihrer nie ohne Lust gedenke. Von diesem Bilde giebt es ein älteres Blatt vom Meister mit dem Würfel, ein neueres von Volpato, welches zu dessen gelungeneren gezählt werden darf.

Diese neue Richtung der Kunst hat, nach Raphael, besonders Giulio Romano fortgebildet, mit ihr in der Villa Lante die Allegorie verbunden, sie in der Villa Madama zur Architectur in ein untergeordnetes Verhältniß gesetzt, endlich zu Mantua darin jegliches, auch das Unmögliche, mit geistreicher Kühnheit gewagt. Vasari und Benvenuto Cellini haben den großen, die gute Zeit, gleich einer rüstigen Eiche, um Jahrzehende überdauernden Künstler beide zu Mantua besucht, und erwähnen *) seiner umfassenden, schöpferischen Thätigkeit, als Augenzeugen, mit beachtenswerther Wärme. Was Giulio zu Mantua im Palast del T **) classisches geleistet, hat Heinrich Meyer, in den Propyläen, vortrefflich untersucht und beschrieben. Leider verliert das unvergleichbare Werk von Jahr zu Jahr durch theilweisen Verfall des Gebäudes und bedenkliche Restaurationen. Uebrigens ist darin wohl nur weniges von Giulio gemalt, das meiste von seinen Gehülfen,

*) Vasari im Leben des Giulio, gegen das Ende; und Cellini, vita, ed. Colonia per P. Martello, t. p. 53.

**) Cellini sagt: al Ti. — Der Palast erhielt den Namen des Bastions, auf welchem er angelegt war.

obwohl nach seinen Entwürfen. Im Archiv der Gonzaghi zu Mantua sah ich einige Blätter mit den Wochenrechnungen des Meisters, in welchen zehen bis zwanzig, theils wenig bekannte Künstler für ihre untergeordnete Arbeit im Schlosse und im T als bezahlt angeführt werden; andererseits bey einem Kunstfreunde ausführliche Vorzeichnungen, besonders zum Riesensturze, welche unendlich correcter, schöner, geistreicher sind, als deren malerische Ausführung, in so weit sie unter den Retouchen zu erkennen ist. Wie früher Raphael, so hat auch Giulio Vorwürfen sich ausgesetzt, welche eigentlich nur die geringe Fähigkeit oder die Uebereilung seiner Gehülfen treffen. Indeß ist der Meister, welcher für Genua die Marter des h. Stephanus und für Raphael den Erzengel Michael und die Madonna Franz I. gemalt, Studien, Entwürfe gemacht hat, wie man sie hie und da in den Sammlungen sieht, doch nur zu oft mit der größeren Zahl der Schulzeichnungen in seinem Geschmacke vermengt wird, kein Manierist zu nennen Wie ganz anders verwilderten die übrigen Schüler Raphaels, vornehmlich die Colonie, welche in Genua sich niedergelassen!

Wir haben uns erinnert, daß während der Regierung Leo X. zwar Raphaels Methodik, Kunsteinsicht, Productionskraft an sich selbst ihre höchste Stufe erreicht hatte, wie es, nächst den Bildnissen, die Dresdener Madonna, die Kreuzschleifung und andere Gemälde bezeugen; auch, daß die Kunst in dieser Epoche durch ein neues Element, die Fabel, bereichert, hiedurch zuerst in das häusliche und gesellige Leben eingeführt wurde. Doch haben wir auf der anderen Seite auch die Vorboten sich nahenden Verfalles nicht übersehen. Im Rausche des ersten Erstaunens über die plötzlich in ungeahndeter Schönheit und Fülle aus dem Dunkel auftauchende

Kunst,

Kunſt, hatten die Groſſen ihr gehuldigt, ihr ſich gefügt. Bald aber ging man zu einer falſchen Zuverſicht über, bediente ſich der neuen Eroberung als eines ſicheren Beſitzes, der, einmal erworben, nicht mehr entgehen könne, unterwarf daher die Kunſt, der man anfangs mit Ehrfurcht gedient hatte, nunmehr den Launen und Gelüſten der Macht. Hieraus entſtand ohne Verſchulden des Künſtlers: Zuſammenſtellung des Unvereinbaren (die Logen), Aufopferung des Höheren für Untergeordnetes (Saal der Thierbildungen), endlich, in Folge der Ungeduld nach ſchneller Befriedigung, der Spärlichkeit der Belohnungen, flüchtigere, vernachläſſigte Ausführung (die Logen, die Farneſina, andere Villen, unzählige Staffeleygemälde, ſelbſt die Cartons zu den Tapeten). Die Zeit, in welcher Lionardo da Vinci durch den Adel und das Tiefſinnige ſehr vereinzelter Leiſtungen, durch ſeine mannichfaltigen Forſchungen, die Gunſt und den freygebigen Schutz groſſer Fürſten ſich erwerben konnte, war nun vorüber. Man wollte in kurzer Zeit befriedigt ſeyn, bey mäſſigem Aufwand groſſe Räume durch mancherley Andeutungen ausgefüllt ſehn; für die innere Fülle und gänzliche Unerſchöpflichkeit des Gehaltes wahrhaft vollendeter Kunſtwerke verlor ſich die Empfänglichkeit mehr und mehr. Es war nicht mehr weit bis zu der Epoche, da Vaſari in Aufſchriften und in Büchern der Kürze der Zeit ſich rühmen durfte, in welcher ſeinem haltloſen Talent gelungen war, ungeheure Säle und mächtige Triumphbogen durch Figuren ohne Charakter, Leben und Bedeutung auszufüllen. Bey abnehmender Kunſtliebe der Menge warben die Künſtler um gegenſeitigen Neid, oder Beyfall; daher entſtand wiederum, den Untergang der Kunſt zu beſchleunigen, Schulpedanterey und Wetteifer im Paradoxen und Grillenhaften.

Unter solchen Umständen mußten die Arbeiten, welche in den letzten Lebensjahren Raphaels aus dessen Werkstätte hervorgegangen sind, mehr durch den Geschmack in der Anordnung, die Anmuth der Manier, den allgemeinen, seine Schule stets empfehlenden Habitus sich auszeichnen, als durch jene begeisterte Anschauung des eben sich darbietenden Gegenstandes, welche seinen früheren, ganz, oder doch noch größtentheils eigenhändigen Arbeiten ein so tiefes und nachhaltiges Interesse verleiht.

Von so viel schönen Talenten, als jenes fruchtbare Zeitalter hervorgebracht, stellten sich einige zu Raphael, andere zu Michelangelo in ein untergeordnetes Verhältniß, verfolgten die Lombarden und Venezianer, obwohl auch diese von Rom aus einen neuen Schwung erhalten, doch im Ganzen ihre eigene Bahn, suchten Einzelne, dem alten Kunstwege treu bleibend, den sanften Ideen, deren Ausdruck sie allein beschäftigte, durch überlegtere Zeichnung, zarteren Schmelz der Farbe, neuen Glanz zu geben, wie Francesco Francia besonders in seinen lucchesischen Bildern (die besten jetzt im herzoglichen Schlosse), oder Giovanni Spagna in dem Altarblatte der Unterkirche des heil. Franz zu Assisi mit dem Jahre MDXVI. *) Innocenzo da Imola, Andrea di Salerno, besonders aber der Peruginer Domenico Alfani, bemühten sich, den Gemälden der Mittelstufe Raphaels in der äußeren Erscheinung nahe zu kommen; von dem letzten befindet sich ein Madonnenbild auf dem Hauptaltare der Kirche der Universität, mit seinem

*) Am Sockel des Bildes in der Kapelle des heil. Sterbanut. Andre Werke dess. Meisters in degli Angeli, in S. Giacomo, auf dem Wege von Trevi nach Spoleto, an diesem letzten Orte.

Namen im Saume des Gewandes, welches aus Raphaelischen Handzeichnungen entnommen ist, und wohl so viel Anspruch hat, für Raphaels Arbeit geltend gemacht zu werden, als so viele andere Bilder dieser Art.

Bei geringeren Ansprüchen, erhielt sich unter dem Namen Raphaels in der Tribune der öffentlichen Gallerie zu Florenz eine Madonna, welche, mehr noch dem Andrea del Sarto, als dem Raphael nachgeahmt, ein Cento der lucchesischen Schule ist; in der Düsseldorfer Gallerie langezeit jener Johannes, dessen alte Copie zu Rom, im Capitol, für Salviati gilt, wie jetzt in München das Original.

Mit besserem Grunde werden Schulbilder, welche oft, besonders in den Madonnen, dem Typus des Meisters sehr nahe kommen, für dessen Arbeit ausgegeben; so die vierge aux candelabres, jetzt im Schlosse zu Lucca, sonst, nebst jener, welche den Schleyer aufhebt, im Besitze des Fürsten von Canino; so ein zierliches Bildchen der Jungfrau bei Herrn Vincenz Camoccini, so eine andere, welche Edelink, und spätere unter dem Namen, la vierge au diadème, gestochen haben.

Solche Aneignungen raphaelischer Aeußerlichkeiten sind nicht selten glücklich ausgefallen. Doch einen Genius, welcher dem raphaelischen dem Wesen nach gleichzustellen wäre, dürfte man in dem gesammten Zeitalter vergebens aufsuchen, zeigte er sich nicht etwa in den Jugendwerken des Andrea del Sarto. Der einförmig heitere, oberflächliche Glanz der späteren Arbeiten dieses Meisters hat seine Bewunderer ihm häufig entfremdet. Leichtsinn, oder äußere Unfälle, brachten ihn zeitig in häusliche Bedrängnisse, woraus entstand, daß er, seiner angebornen Leichtigkeit nachgebend, endlich in eine flüchtige, gehaltlose Manier verfiel. Allein seine Mauerge-

mälde im Hofe der Nunziata zu Florenz, vornehmlich die beiden letzten Darstellungen der Wunder des heil. Filippo Benizzi, auf deren einer das Jahr M. D. X., nähern sich auffallend jener lebendigen Vergegenwärtigung der Aufgabe, der Milde, der glücklichen Anordnung, welche in den Werken der Mittelstufe Raphaels bewundert werden. Die Chiaroscuri des Hofes der Compagnie dello Scalzo, ein paar kleine Bilder, Theile einer alten Zimmerverzierung, jetzt in der Gallerie Pitti, machen den Uebergang von jenen zu seinen späteren Arbeiten, denen ich den Reiz nicht absprechе.

In den vorangehenden Zeilen habe ich für darin aufgestellte Urtheile und Meinungen, Autoritäten selten, Gründe nicht immer angegeben. Um so williger wird man vielleicht den alten, seit einiger Zeit oft in Erinnerung gebrachten Ausspruch: daß nur Künstler künstlerische Leistungen beurtheilen können, auch gegen mich in Anwendung bringen.

Ich verkenne nicht, daß man den Künstlern diesen Noth- und Hülfsruf von verschiedenen Seiten abgedrängt hat. Denn es wird selten erwogen, daß lebenden Künstlern durch in den Druck gebrachte strenge, ungerechte, oder unverständige Beurtheilungen ein ganz unersetzlicher Schaden gebracht werden kann. Nur in sehr großen Mittelpuncten bildet sich über den Werth oder Unwerth von Kunstwerken, unabhängig von der Journalistik, eine auf eigene Anschauung sich gründende Meinung, sind die Druckschriften in dieser Beziehung mehr deren Organ, als Quelle. Also nur in Paris oder in London ist die öffentliche Beurtheilung von Künstlern und Kunstwerken

ein ehrlicher Kampf, ein Kampf mit gleichen Waffen. Denn in Ländern ohne Mittelpuncte der ersten Größe vermag der Künstler der Publicität literärischer Organe nichts entgegenzusetzen, welche oft genug durch ein unmuthig, oder nur unbedachtsam hingeworfenes Wort gegen Personen, Schulen, Genossenschaften, Vorurtheile verbreiten, deren Folgen nicht zu berechnen sind.

Durch diese Berücksichtigung wird aber in der Frage: ob nur Künstler Kunstwerke zu beurtheilen wissen, durchaus nichts verändert.

Was nun verstehet dieser alte Spruch unter dem Worte Künstler? Große Meister? oder dehnt er es auch auf solche aus, welche mit geringem, oder auch gar keinem Erfolg um die Kunst sich bemüht haben?

Nehmen wir an, er verstehe: große Meister; wodurch denn und worin würden diese besonders erfähigt seyn, die künstlerischen Leistungen anderer gerecht und richtig zu beurtheilen? Ob durch ihren Genius? oder vielmehr durch ihre technischen Erfahrungen und wissenschaftlichen Hülfskenntnisse?

Nehmen wir an, durch ihren Genius; so stellet sich dem entgegen, daß große Künstler einer verflächenden Allgemeinheit und Vielseitigkeit eben nur durch entschiedene Hingebung in ihre Eigenthümlichkeit entgehen können, daß daher jene Abgeschlossenheit, Einseitigkeit, harte Abstoßung alles ihnen Fremdartigen und Entgegengesetzten entstehet, welche alle Künstler von großem Naturell zu gegenseitigen Ungerechtigkeiten zwingt. Also dürfte, auch ohne niedrige Beweggründe, welche edler Seelen unwerth sind, in die Berechnung zu ziehn, für Künstler und Kunstwerke wenig Aussicht auf eine reine, unbestochene Würdigung verhanden seyn, gälte jener Ausspruch

in dem Sinne, daß nur Männer von ächtem Genius wahre Kunstwerke beurtheilen können.

Setzen wir hingegen, durch ihre technisch-scientifische Bildung, so würde diese allerdings wohl den großen Künstler in die Lage versetzen, zu beurtheilen, zu würdigen, was in Kunstwerken ihrem Producenten besondere Schwierigkeit gemacht, also in so fern es gelungen ist, von Tüchtigkeit, Kraftaufwand und Kenntniß zeugt. Wie in jeder menschlichen Thätigkeitsbeziehung, so findet auch im Kunstleben jener Proceß gegenseitiger Anerkennung und Habilitirung Raum, welcher vom Beyfall des Gefühles durchaus verschieden ist und ganz dem eigenthümlichen Zunftleben angehört. Hierin den Meistern die Vorberechtigung ihres Urtheils absprechen zu wollen, ist wohl bis dahin Niemand in den Sinn gekommen. Indeß sind diese Erfahrungen und Kenntnisse wohl für das Gedeihen der Kunst von größter Wichtigkeit, doch nicht schon die Kunst selbst, vielmehr nur die Mittel deren sie sich bedient, ihrem eigentlichen Ziele näher zu kommen. Der tüchtige Künstler aber ist stets geneigt, zu überschätzen, was ihm die größte Anstrengung gekostet: die Herrschaft über sein Rüstzeug. Es ist mir nicht erinnerlich, ob man es jemals ganz sich deutlich gemacht habe, daß der Verfall der neueren Kunst, in so fern er von der Schule des Buonaroti ausging, durch überhandnehmende Zunftpedanterey, durch Ueberschätzung von bloßen Hülfekenntnissen, durch Prunk und Wetteifer in deren Darlegung, herbeygeführt wurde. Es hat demnach diese einzig einzuräumende, ausschließlich künstlerische Kennerschaft doch ihre mißliche, ihre gefährliche Seite, kann von dem richtigeren Bestreben ableiten, auf das menschliche Daseyn, durch Anregung der Phantasie, durch Stimmung des Gemüthes und

Erhebung der Seele, einen wohlthätigen Einfluß zu erlangen. Eine Kunst ohne allgemeinen Werth wird aus Vorurtheil oder Gewöhnung, als ein conventionelles Erforderniß der Sitte und des Luxus geduldet, doch nicht geliebt, nicht herangepflegt werden, wie die neuere Kunst bis Raphael von einer ungelehrt empfänglichen Menge.

Nehmen wir aber an, der Spruch umfasse die stets zahlreiche Classe der mißglückten Künstler, der Klimperer und Stümper, so beruht offenbar deren Competenz zum ausschließlichen Kunsturtheile nicht, wie bey jenen, auf eigenem Productionsvermögen, sondern auf den Beobachtungen und Reflectionen, zu welchen ihre vergeblich gebliebenen Bemühungen die Veranlassung herbeigeführt haben. Sie stehen demnach, als bloße Empiriker, dem warmen, sinnvollen Kunstfreunde, der eben sowohl mit Schärfe beobachtet, mit Nachdenken gesehen haben könnte, eigentlich ganz gleich.

Ich billige nicht, daß man ohne angebornen Beruf zur Kunst, ohne hinreichenden Umfang der Kunde, sich daran mache, wie es geschieht, Kunstwerke zu beurtheilen, für welche man keinen Standpunkt gefaßt hat, ästhetische Gemeinplätze, deren Verbreitung in unseren Tagen dem Geschmacke mehr Nachtheil bringt, als man denkt, auf die ersten sich darbietenden Gegenstände anzuwenden. Gegen den Vorwitz der Neulinge, ich räume es aus Ueberzeugung ein, können selbst die verfehltesten Künstler von Beruf vielfältige Erfahrungen und selbstaufgefaßte Grundsätze geltend machen. Doch gegen den ernstlichen Kunstfreund, den erfahrenen Kenner, hat der verfehlte Künstler nichts voraus, als den größeren Zeitaufwand, welcher eigentlich doch kaum in Frage kommt, da hier nicht die Länge der Zeit, sondern die Art ihrer Verwendung

entscheidet. Gilt es den absoluten Werth eines Kunstwerks, so wird höchst wahrscheinlich der geringe und verfehlte Künstler zuversichtlicher, als der Kenner, rein technische Mängel oder Vorzüge zu beurtheilen wissen. Gilt es hingegen den allgemeinen Eindruck, den ein Kunstwerk bewirkt, die Originalität, die Epoche, die Schule, den Meister, so glaube ich bemerkt zu haben, daß der Kunstfreund im Allgemeinen den ersten mit ungleich mehr Unbefangenheit in sich aufnehme, zur Beurtheilung der Originalität und Abkunft der Kunstwerke im Allgemeinen mehr historische und kritische Bildung hinzubringe, als der Künstler von Beruf inmitten gehäufter mechanisch-technischer Arbeiten Zeit findet, sich zu eigen zu machen.

Sehr oft ist, was Jünglinge zur Kunst hinüberzieht, nicht sowohl der Beruf zur Production, als Lust und Freude am Producirten, also eigentlich der Beruf zum Kunstfreunde und Kenner. Ich läugne daher keineswegs, daß unter den verfehlten Künstlern vortreffliche Kenner sich bilden können und häufig bilden. Uebrigens zeigen vielfältige Erfahrungen, daß nicht alle, seyen es mäßig gute oder ganz mißglückte Künstler zu Kennern sich bilden. Es ist nicht lange, daß des hochseeligen Königs von Bayern Majestät (doch nicht ohne Zuziehung dazu berufener Künstler?) eine Copie, welche der berühmte Guarena vor den Augen von ganz Venedig nach einem Bildniß des Paris Bordone gemacht, für hohen Preis als ein Original erstanden. Hunderte von Künstlern haben es in der königl. Gallerie zu München gesehen und bewundert; wenige haben gezweifelt. Freylich ist dieses Bild in den Lasurpartieen gut nachgeahmt; in so weit ist ein vene-

zia-

zianisches Original erreichbar. Allein in der Carnation verräth sich die Tonfolge der modernen, von den französischen ausgehenden Schulen: Neapelgelb im Lichte, Krapplack in den Mitteltinten, was vornehmlich der Brust ein höchst modernes Ansehn giebt. — Gleichfalls erinnere ich mich eines Originalitätzeugnisses der florentinischen Akademie für eine Copie nach einer alten Copie eines Bildes von Fra Bartolommeo, welche vor nicht zwanzig Jahren von einem Bologneser zu Siena in dem Hause eines meiner Bekannten gemalt worden. Weniger grobe Selbsttäuschungen kommen täglich vor, und schlagen nicht immer zum Vortheil derer aus, welche dem künstlerischen Kunsturtheile bei Ankäufen ein ausschließliches Vertrauen schenken.

Sind nun endlich die technischen Erfahrungen und Feinheiten, die Einsichten und Hülfskenntnisse, welche, da selbst der Genius derselben nicht entbehren kann, für den Künstler gewiß eine hohe Wichtigkeit haben, das letzte Ziel, der eigentliche Zweck der Kunst? Sind sie nicht vielmehr bloße Hülfsmittel der Versinnlichung dessen, was jede offene, edle, gebildete Seele erfreuen, begeistern, hinreißen soll? Wer denn hat ein Recht zu entscheiden, wo es das Allgemeine, das rein Menschliche gilt? Nicht der Zunftgenosse als solcher, wie hoch, wie niedrig er im Handwerke stehen möge, sondern der unbefangenste, reinste, besonnenste Mensch, möge er Künstler, möge er dem äußeren Berufe nach seyn, was er ist.

Den ganzen Werth, die belebende Kraft eines solchen Beyfalls können freylich nur solche Künstler ermessen, denen jemals die Freude zu Theil geworden, durch deutliche Vergegenwärtigung würdiger Aufgaben unbefangen empfängliche

Personen zu erfreuen und hinzureißen. Doch lehrt die Geschichte, daß eine verbreitete, populäre Empfänglichkeit dieser Art für die Kunst die erste Bedingung einer gedeihlichen Entwickelung, hingegen: eine Kunst bloß zur Befriedigung der Künstler, ein unerhörtes Unding ist.